

انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب
۶۶

جستارهایی در رسانه ۲

دین و رسانه

مترجمان: بهزاد برکت، ایرج قانونی، ع. پاشایی، سروش حبیبی، بهزاد سالکی، شاپور عظیمی، شهناز مسمی‌پرست، صالح نجفی، رحیم قاسمیان، شهریار وقفی‌پور، مهدی منتظرقائم، امید مهرگان، احمدرضا جلیلی، افسانه نجاتی، قدسی بیات، فریدالدین رادمهر، حسین عمید، علی فارسی‌نژاد، امیرعلی نجومیان.

گردآورنده: سید حمیدرضا قادری و حسین عمید

با درآمدی از مهدی محسنیان راد

بسم الله الرحمن الرحیم



انتشارات
دانشگاه ادیان و مذاهب

جستارهایی در رسانه

جلد اول: فناوری و رسانه

جلد دوم: دین و رسانه

جلد سوم: دین و رسانه

جلد چهارم: اخلاق و رسانه

جستارهایی در رسانه / مؤلفان: جمعی از نویسندگان، مترجمان: جمعی از مترجمان؛ به کوشش سیدحمیدرضا قادری، حسین عمید ـ قم: دانشگاه ادیان و مذاهب، ۱۳۸۸.
۹۷۹ص. ـ (انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب؛ ۶۶)

شابک دوره	ISBN: 978-964-8090-65-9
جلد اول	ISBN: 978-964-8090-55-0
جلد دوم	ISBN: 978-964-8090-64-2
جلد سوم	ISBN: 978-964-8090-62-8
جلد چهارم	ISBN: 978-964-8090-63-5

نمایه
ج۱. فناوری و رسانه. ج۲. دین و رسانه. ج۳. دین و رسانه. ج۴. اخلاق و رسانه.
۱. فناوری ــ جنبه‌های مذهبی ــ اسلام. ۲. رسانه‌های گروهی ــ جنبه‌های مذهبی ــ اسلام. الف. قادری، حمیدرضا، ۱۳۶۱ــ ، گردآورنده. ب. عمید، حسین، گردآورنده. ج. دانشگاه ادیان و مذاهب. د. عنوان

۱۳۸۸   BP ۲۳۲ / ۵ / ۵ج   ۲۹۷ / ۴۸۵
کتابخانه ملی ایران   ۱۸۴۱۴۵۶

جستارهایی در رسانه ۲



مترجمان: بهزاد برکت، ایرج قانونی، ع. پاشایی، سروش حبیبی، بهزاد سالکی، شاپور عظیمی، شهناز مسمی‌پرسته، صالح نجفی، رحیم قاسمیان، شهریار وقفی‌پور، مهدی منتظرقائم، امید مهرگان، احمدرضا جلیلی، افسانه نجاتی، قدسی بیات، فریدالدین رادمهر، علی فارسی‌نژاد، امیرعلی نجومیان، حسین عمید

گردآورنده: سید حمیدرضا قادری و حسین عمید

با درآمدی از مهدی محسنیان راد



مسائل نظری در رسانه (۲): دین و رسانه

* مؤلفان: جمعی از نویسندگان

* مترجمان: جمعی از مترجمان

* گردآورنده: سید حمیدرضا قادری و حسین عمید

* ناشر: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب

* نوبت چاپ: اول، زمستان ۱۳۸۸

* تعداد: ۲۰۰۰ جلد

* قیمت: ۱۴۰۰۰ تومان

* شابک: ۲ ـ ۶۴ ـ ۸۰۹۰ ـ ۹۶۴ ـ ۹۷۸

* مراکز پخش:

تهران، خ حافظ، نرسیده به چهارراه کالج، نبش کوچه بامشاد، شماره ۵۲۵

پکتا (پخش کتب اسلامی و انسانی) تلفن: ۵ ـ ۸۸۹۴۰۳۰۲ (۰۲۱)

قم، پردیسان، روبه‌روی مسجد امام صادق(ع)، دانشگاه ادیان و مذاهب.

تلفن: ۱۳ ـ ۲۸۰۲۶۱۰ (۰۲۵۱)، نمابر: ۲۸۰۳۱۷۱ (۰۲۵۱)

www.urd.ac.ir press@urd.ac.ir www.adyan-shop.ir

سخن ناشر

دربارهٔ رسانه، لااقل، از دو وجه مهم سخن می‌توان گفت: یکی از وجه ماهوی و جوهری آن، به عنوان یک پدیده؛ و دیگری از وجه ارتباط و نسبت آن با سایر پدیده‌ها. در وجه اول، سخن بر سر این است که رسانه، به عنوان پدیده‌ای خاص و مصداقی از مصادیق فناوری و صنعت، بر اثر چه علل و عواملی پدید آمد، تطور و رشد و تکامل یافت، و دارای نفوذ و تأثیر هرچه گسترده‌تر و ژرف‌تر شد. زمان و مکان ظهور نخستین نمونه‌های رسانه، چگونگی ظهور آنها، و مسبب احتیاج بشر به آنها از جملهٔ مسائل فراوانی است که در این مبحث طرح می‌شوند. اما در وجه دوم، سخن بر سر این است که رسانه، با ظهور خود، چه تأثیراتی بر سایر پدیده‌های بشری گذاشته است و چه تأثیراتی از آنها پذیرفته است. پدیده‌های بشری‌ای که از رسانه متأثر یا در آن مؤثر شده‌اند، البته، بسیار پرشمارند؛ ولی شاید تقسیم این پدیده‌های پرشمار برحسب اینکه هر یک از آنها به چه نهاد اجتماعی‌ای تعلق دارد تقسیم درخور و کارآمدی باشد. بر اساس این تقسیم‌بندی، می‌توان گفت که رسانه در امور مربوط به نهادهای اجتماعی مهمی مانند خانواده، تعلیم و تربیت، اقتصاد، سیاست، حقوق، اخلاق، و دین تأثیری وسیع و عمیق نهاده است و، البته، چنان‌که اشاره شد، از این امور تأثیر نیز پذیرفته است.

در کتابی که پیش روی خوانندهٔ گرامی است، به بعضی از مسائل مربوط به وجه اول و نیز پاره‌ای از مسائل مربوط به وجه دوم پرداخته شده است.

در مجلد اول، با عنوان «فناوری و رسانه»، عموم مقالات به وجه اول ربط دارند، یعنی به ماهیت و جوهر خود رسانه به عنوان یک پدیدهٔ فناورانه و صنعتی می‌پردازند و ابعاد گونه‌گون این پدیده را بررسی می‌کنند. اما در مجلدات دوم، سوم و چهارم، وجه دوم مورد کندوکاو قرار می‌گیرد. در دو مجلد دوم و سوم، با عنوان «دین و رسانه»، متفکران و صاحب‌نظران دربارهٔ تأثیر و تأثر متقابل رسانه و نهاد دین اظهارنظر می‌کنند و در مجلد چهارم، با عنوان «اخلاق و رسانه» تأثیر و تأثر متقابل رسانه و نهاد اخلاق را مورد بحث و فحص قرار می‌دهند.

این مجموعه، علی‌رغم کمبودها و کاستی‌هایی که لاجرم دارد و به‌ویژه با اینکه خلأ مباحث مربوط به تأثیر و تأثر دوجانبهٔ رسانه و پنج نهاد اجتماعی دیگر، یعنی خانواده، تعلیم و تربیت، اقتصاد، سیاست، و حقوق، در آن کاملاً مشهود است، حاوی نزدیک به صد مقالهٔ گزیده و ارزشمند است که خواننده را، تا حد چشمگیری، نسبت به وجوه مثبت و منفی پدیدهٔ رسانه در زندگی بشر آگاه و بصیر می‌سازند، و همین آگاهی‌بخشی و بصیرت‌افزایی، پاداش کار همهٔ دست‌اندرکاران گردآوری و ترجمه و نشر این کتاب محسوب تواند شد.

فهرست مطالب

سخن پدیدآورندگان ۱۳

درآمد، دکتر مهدی محسنیان‌راد ۱۹

۱. در باب رسانه‌ها: دینِ جهانی، ساحات عمومی و...، آنت دِو وِریس / شهریار وقفی‌پور ۲۵

۲. رسانهٔ دینی، تئودور آدورنو / بهزاد برکت ۱۰۵

۳. دین، تکرار، رسانه، ساموئل وبر / بهزاد برکت ۱۴۵

۴. مخصوصاً، روزنامه‌نگارها نه!، ژاک دریدا / ایرج قانونی ۱۶۹

۵. ساختارشکنی مسیحیت، ژان لوک نانسی / افسانه نجاتی ۱۸۷

۶. قرائت یک اثر کلاسیک مدرن: «معنا و پایان دین»، طلال اسد / صالح نجفی ۲۱۹

۷. محاکات [تقلید] و تحریم تصاویر بت‌گونه، گرترود کُخ / سروش حبیبی ۲۵۱

۸. کاتولیسیسم در سینما: تصویر و باور نزد ژیل دلوز، پائولا ماراتی / ایرج قانونی ۲۷۳

۹. لوتر و مک‌لوهان، مانفرد اشنایدر / فریدالدین رادمهر ۲۹۹

۱۰. تله ـ ویزیون (از دور ـ دیدن): اعتقاد کورکورانه یا...، جِنی اِسلَتمن / حسین عمید ۳۳۳

۱۱. مأموریت مذهبی غیرممکن: کارت‌پستال، عکس...، مایک بال / شهناز مسمی‌پرست ۳۵۵

۱۲. داوری سینمایی و نقد فرهنگی: عملکرد هنر...، مایکل فیشر / رحیم قاسمیان ۴۰۷

۱۳. تصاویر کنایی: ایگناتیوس لویولا و جویس، بورخت پرانگر / امیرعلی نجومیان ۴۶۳

۱۴. قبله و تصویر یهودیان در رسانه‌ها، جیمز سیگل / بهزاد سالکی ۴۹۳

۱۵. تصویر آیینه‌ای: روایت‌های لایه‌لایه در رسانه‌گری‌های...، رُزماری برنارد / ع. پاشایی ۵۵۹

۱۶. بازسازی هندوییسم: مطایبه‌ای با والْمیکی خالق...، جولیوس لیپنر / ع. پاشایی ۶۲۵

۱۷. پیوست ۱: اهل دین و اهل دنیا در فیلم هندی، راشل دِوییر / شاپور عظیمی ۶۶۵
۱۸. پیوست ۲: اسلامی‌کردن فیلم، راشل دِوییر / شاپور عظیمی ۷۲۳

یادنامه

۱۹. رسانه و دین: نویدهای زندگی‌نامه‌نویسی فرهنگی، دانیل استوت / مهدی منتظرقائم ۷۹۱
۲۰. رسانه همان توده است: آیین کاتولیک و...، تامس کوپر / شهریار وقفی‌پور ۸۰۵
۲۱. ریشه‌های یهودی تفسیر فرهنگی نیل پُستمن، لنس استرِیت / امید مهرگان ۸۳۵
۲۲. بسترهای ایمان: شالودهٔ دینیِ فرهنگ نوشتاری و...، پُل سوکاپ / احمدرضا جلیلی ۸۷۵
۲۳. دین‌گروی‌های ژاک اِیول و الاهیات پروتستان، کلیفورد کریستینز / قدسی بیات ۹۰۳
۲۴. ارتباطات به منزلهٔ دین، کویینتین شولتز / علی فارسی‌نژاد ۹۳۱
مأخذ مقاله‌ها در یک نگاه ۹۵۷
نمایه ۹۶۱

سخن پدیدآورندگان

به نام او که در این نزدیکی است

وقتی از دین و رسانه می‌گوییم یعنی...

دکتر استوارت ام. هوور نویسنده و پژوهشگر نام‌آشنای حوزهٔ رسانه که همچون بسیاری در ایران، دغدغهٔ مطالعات انتقادی و راهگشای رسانه را دارد، در ابتدای آخرین اثرِ مکتوبش با نام *دین در عصر رسانه*[1] دربارهٔ هم‌نشینی دین و رسانه چنین آورده است:

> در امتداد قرن بیست و یکم، دین و رسانه روز به روز بیشتر با یکدیگر مرتبط می‌شوند. بخش اعظم مذهب و معنویتِ دوران معاصر، از طریق رسانه درک می‌شود و رویدادها و نمادهایی مهم، با فراوانی روزافزون ظاهر می‌شوند. تنها در سال‌های اخیر، شاهد رویدادهای رسانه‌ای حملات تروریستی ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ و ۷ ژوئیه ۲۰۰۵، پوشش وسیع رسوایی‌های کلیساهای کاتولیک آمریکا و اروپا، درگیری‌های عمومی گروه‌های مذهبی دربارهٔ ارزش‌های اجتماعی‌ای چون حقوق همجنس‌بازان، غلبهٔ گفتمان‌های رسانه‌ای دین بر مبارزات سیاسی آمریکا و ظهور مجدد دین در حیات سیاسی و اجتماعی اروپا بوده‌ایم. همچنین [فیلم] *مصائب مسیح* اثر مِل گیبسن، پیوستن تام کروز به جان تراولتا به عنوان نماد سایِنتولوژی، ایفای همین نقش توسط مَدونا

---

۱. *دین در عصر رسانه*، استورات هوور، ترجمهٔ گروهی (علی عامری مهابادی، فتاح محمدی، اسماعیل اسفندیاری)، به سعیِ سیدحمیدرضا قادری. مرکز پژوهش‌های اسلامی صداوسیما، قم، ۱۳۸۸.

در ارتباط با کابالا [عرفان یهودی]، نمایش روزافزون معنویت و دین به صورت گوتیک، وحشتناک، علمی ـ تخیلی، جادویی، اسرارآمیز و غیرمتعارف در تلویزیون و سینمای عامه‌پسند و مشاجرات دربارهٔ نفس حضور دین ــ به انحای گوناگون ــ در رسانه نیز از همین نمونه است؛ بنابراین، دیگر نمی‌توان حوزه‌های دین و رسانه را به آسانی از یکدیگر تفکیک کرد.

ما نیز با دکتر هوور موافقیم که این روزها سخت‌ترین کار برای داعیه‌داران جدایی دین از ساحات غیردینی، همین تفکیک است؛ شاید اگر به عقب بازگردیم روزگاری را بتوان یافت که سرآغاز رؤیای روشنفکران غربی بود که توانستند از ضعف شالودهٔ کج‌گذارده‌شدهٔ مسیحیت و یهودیت در تمشیت امور عامه استفاده کنند و در سکوت و غیاب اذهان پرسشگری که در جای‌جای عالم آواره بودند ـ برخلاف حضور همیشگی اینان در عصر رسانه‌ای کنونی به مدد پخش‌های زنده و مرده ـ این ادیان بی‌آموزه یا کم‌آموزه در حوزهٔ قوانین مربوط به ادارهٔ جامعه را به کناری زده و سپس خود و عقل خودبنیادشان بر اریکهٔ چرخاندن روزگار نفوس خدا تکیه زدند. شاید گمان نداشتند آنچه که روزگاری در پی پیشرفت و سروری‌اش (یعنی تکنولوژی) توانستند عامه را برای کنارزدن دین و اهل دین ـ گیریم از جنس کشیشان سبک‌مغز و جاهلی که در اندیشهٔ چرخاندن خورشید به دور زمین بودند یا زمین‌های بهشت را به متاعی می‌فروختند به مردمان ـ مجاب کنند، وقتی به سرحدات اعلای پیشرفت خود برسد و شهر فرنگی چون رسانه را بزاید، آنگاه سخت است دیگر دین را در گوشه‌ای از دنیا یا در پستوی ذهن‌ها تلنبار کردن تا فراموش شود. آنچه امروز در جهان رسانه‌ای می‌گذرد، تسلیم‌شدن رسانه به دین است و اینکه دین در همهٔ اشکال خود در حال بهره‌مندی از رسانه برای بازگشتن به اریکهٔ فرمانروایی است؛ البته می‌دانم که برخی از مدعیان دین و صاحبان این رسانه‌ها، کسانی هستند از جنس

تله‌ونجلیست‌ها، صهیونیست‌ها، وهابی‌ها.. می‌دانم! ولی چه باک که اینها در این آغازین روزهای نبرد فرهنگی ما، تنها چاوش‌خوان‌های بدصدایی هستند که دیر یا زود عیار غش‌اندودشان هویدا می‌شود و جای خود را به اهلِ *اهلِ* بازار رسانه می‌دهند.

پس ما نیز با هوور موافقیم که امروز دیگر می‌توان به لطف رسانه، و البته ماهیت شریف دین، به امتزاج دین با آحاد دنیا رسید؛ چون دین با یک تلویزیونِ همیشه‌روشن، میهمان چشمان غفلت‌زدهٔ همگان است (البته هستند کسانی که می‌اندیشند معجزهٔ دین نه در ساحت تصویر که در محضر کلمه رقم خورده و کَس نیست بپرسد در عصر مردمان رسانه‌ای‌شده، که را طاقت عشق‌بازی با متن و کلمه مانده؟ پس چگونه می‌خواهیم رسانه و تصویر را فروگذاریم؟).

ولی بگذارید با جزئیات اندیشهٔ هوور یا مثال‌هایش کمی مخالف باشیم؛ آنجا که برای بیان عدم تحقق تفکیک، نمونه از مَدونا و ۱۱ سپتامبر ـ که دیگر دارد همپای جسی جیمزِ هفت تیرکش و جان فورد فقید، تاریخ می‌سازد مال ملت بی‌تاریخ ینگهٔ دنیا ـ می‌آورد. گرچه این نویسندهٔ مسیحی ـ آمریکایی در همین اثر آخرینش چند صفحه جلوتر ما را غافلگیر می‌کند:

> با انقلاب اسلامی سال ۱۹۷۹ ایران، تحولی اساسی ایجاد شد. این رویداد برخی فرضیات آزمون‌شده و ثابت‌شده در حوزه‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و رسانه‌ای را متزلزل کرد. در گذشته به آسانی می‌شد نظریهٔ مشخص مدرنیته، توسعه و سکولاریزاسیون را مسلّم انگاشت که سیر بی‌وقفه‌ای برای پیشرفت در نظر می‌گرفت و در آن، جنبش‌های مذهبی و ایدئولوژی‌های دین‌محور، کم‌اهمیت و کم‌اهمیت‌تر می‌شدند، ولی انقلاب ایران نشان داد که دینِ احیاشده واقعاً می‌تواند به نیرویی در مدرنیته تبدیل شود.

***

کتاب حاضر با نام *دین و رسانه* ـ پس از نسخهٔ نخست این مجموعه با نام *فناوری و رسانه* ـ دومین مجلد از مجموعه‌مقالاتی است که به همت انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب و به اندیشهٔ درانداختن طرحی در حوزهٔ مطالعات تئوریک رسانه، تهیه و منتشر می‌شود.

عمدهٔ مقالات این مجموعه برگرفته از کتابی با همین نام ـ *Religion and Media* ـ است که در سال ۲۰۰۱ توسط انتشارات دانشگاه استنفورد و به همت دو ویراستار نام‌آشنایش، آنت دو وریس و ساموئل وبر، در ۶۵۰ صفحه به دنیای کتاب عرضه شد. با توجه به مقالات و کتبی که در حوزهٔ دین و رسانه وجود داشتند و از طرفی اشتیاق جامعهٔ علمی ایران برای خوانش تلاش‌های علمی متنوع و متفاوت دیگران در حوزهٔ رسانه و دین، این کتاب را که دارای پس‌زمینهٔ تئوریک‌تری بود ـ یا شاید بهتر است بگوییم فلسفی‌منش‌تر ـ برگزیدیم. نوع چینش و گزینش مقالات کتاب از قلم‌های متفاوت و معتبر ـ دریدا، وبر، آدورنو، طلال اسد، ژان لوک نانسی، نیکلاس لوهمان و... ـ به همراه نحوهٔ طرح مسائل ادیانی در زمینهٔ تجارب رسانه‌ای، ما را بر صحت این گزینش مطمئن‌تر نمود.

گرچه در کتاب ۲۶ مقاله گردآوری شده است ولی با صرف‌نظر کردن از برخی مقالاتِ کمتر مرتبطِ آن با فضا و نیاز علمی ایران ـ همچون مقالاتی دربارهٔ تلویزیون ونزوئلا یا بومیان استرالیا ـ ۱۶ مقاله را برگزیدیم؛ البته در برخی مقالات رنگ‌وبوی ادیانی بیش از رسانه‌هاست ـ بد نبود نام کتاب را می‌گذاشتند *ادیان و رسانه‌ها* ـ ولی با این همه جامعیت کتاب در طرح سینمای ایران در کنار تجارب رسانه‌ای هندوییسم، مسیحیت و یهودیت و... جالب توجه است.

به تناسب مقالات کتاب *دین و رسانه‌ها* و طرح هندوییسم، در دو پیوست، مقالاتی دربارهٔ سینمای نخست جهان ـ از نظر تولید ـ یعنی سینمای هند را از کتاب *فیلمی‌کردن خدایان* (*Filming the Gods*) که در سال ۲۰۰۶

توسط انتشارات راتلج (Routledge) منتشر شده، در مجموعهٔ حاضر گنجاندیم. همچنین در پایانِ کتاب ـ در بخش *یادنامه* ـ از ویژه‌نامهٔ زندگی‌نامه‌نویسی فرهنگی *ژورنال دین و رسانه* ـ تنها مرجع دانشگاهی ژورنال در حوزهٔ دین و رسانه ـ یادنامه‌ای گرد آوردیم از سلوک عملی و دینی نام‌آشنایان عرصهٔ رسانه: نیل پستمن، مارشال مک‌لوهان، والتر اُنگ، جیمز کری و ژاک ایول.

البته مهم‌ترین مسئله پس از اتقان منابعِ اخذ مقالات، کیفیت ترجمه‌ها بود که تلاش کردیم با مساعدت ناشر محترم، از توان مترجمان زبردست و همچنین دوستان ویراستار فعال در این عرصه بهره ببریم تا متونی خواندنی و مطمئن برای ارجاعات پژوهشگران آماده کنیم؛ گرچه وقوع خطا محتمل است و داشتن گوش شنوا برای رصد این خطاها لازم. به هر حال دوست داریم که خوانندگان با تجربه و فهیم این کتاب، ما را در تصحیحش یاری کنند.

به هر حال این تلاش اکنون در محل قضاوت شماست. لازم است از دوستان، اساتید و مترجمانی که در طول دو سال ماضی و حال، ما را در گردآوری این مجلد یاری کردند، یاد کنیم:

سپاس بیکران...

از استاد منصور براهیمی، استاد مصطفی ملکیان، دکتر مهدی محسنیان‌راد، حجت‌الاسلام دکتر سیدحسن اسلامی، دکتر بهزاد برکت و رحیم قاسمیان که در گزینش و ویرایش متون این مجموعه یاری‌مان کردند.

همچنین سپاس...

از حجت‌الاسلام سیدابوالحسن نواب (ریاست محترم دانشگاه ادیان و مذاهب)، حجت‌الاسلام دکتر سعید مهدوی کنی، حجت‌الاسلام سیدمحمدحسین نواب، برادر گرامی جناب آقای سعید زارع (مدیرمسئول

انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب) ـ و همکاران ایشان در انتشارات ـ دوست گرامی جناب آقای علی‌رضا گنجی، هادی نایبجی، مرتضی کاردر و سرکار خانم لیدا کاووسی (از انتشارات محترم نی) که هر یک به نوبهٔ خود در آماده‌سازی شرایط تولد این مجلد و ادامهٔ مسیر، مدد بی‌شائبه و سرشار از لطفشان مشمول حال بنده گردید. همچنین یاد می‌کنم از سیدمحمدحسین صالحی، سیده بنت‌الهدی دقیقی و زینب علیزاده که در جلد اول و دوم همکاری صمیمانه‌ای در ویرایش فارسی مقالات با بنده داشتند.

و تقدیر...

از دوست گرامی‌ام جناب آقای حسین عمید که گردآوری بخش عظیمی از مقالات این مجموعه به همت وی میسر شد.

امیدوارم این تلاش، با استمرار در مجلّدات بعدی، به برداشتن گام‌هایی استوار در رسیدن به شناختی بهتر از رسانه و دنیای گرداگرد آن منتهی شود. ان‌شاءالله.

سیدحمیدرضا قادری

درآمد

رابطهٔ میان دین و رسانه، پیشینه‌ای همسان تاریخ رسانه‌ها دارد. اولین کتاب چاپی جهان که در سال ۱۴۵۳ میلادی از سوی گوتنبرگ منتشر شد، انجیل بود. همان‌طور که مخترع رادیو نیز از بنیان‌گذاران رادیو واتیکان بود. تاریخ نشان می‌دهد که هر چقدر تولید پیام در یک رسانهٔ جدید آسان‌تر و پوشش آن وسیع‌تر بوده، انگیزهٔ مبلغان مذهبی برای به‌کارگیری آن بیشتر می‌شده است. آنچنان‌که سال ۱۹۳۱، در شرایطی که هنوز بسیاری از کشورهای جهان فرستندهٔ رادیویی نداشتند (رادیو ایران ۱۹۴۰ افتتاح شد) تلاش‌های واتیکان به ثمر رسید و صدای مسیحیت به طور هم‌زمان به سراسر جهان رفت. در مراسم افتتاح این رادیو که روز ۱۲ فوریه سال ۱۹۳۱ با حضور پاپ پیوس یازدهم و مارکُنی برگزار شد، مخترع رادیو گفت:

> خداوند متعال این امکان را برای بشر فراهم کرده که نیروهای رازآمیز طبیعت را به خدمت بگیرد و این سعادت را به من ارزانی کرد تا با اختراع این دستگاه، تمام انسان‌های با ایمان کرهٔ زمین بتوانند از طریق آن صدای همایون پدر مقدس را بشنوند.

واتیکان پس از آن و به تدریج توانست با ایجاد فرستنده‌های متعدد، صدای خود را به صورت ۲۴ ساعته به ۳۴ زبان مختلف به سراسر جهان ارسال کند.

اکنون نیز که اینترنت و اتاق‌های گفت‌وگوی آن، ارتباطات گروهی را جهانی کرده و ماهواره (DBS) مشکل دیرینهٔ انتقال صدا و تصویر به راه دور

را برطرف کرده است، دین نیز در تلاش است که آنها را همچون دیگر رسانه‌ها به خدمت بگیرد. گزارش یک نظرسنجی از ۶۰۰ کشیش حاکی از آن است که ۸۰٪ آنان، هر روز به طور متوسط، سه‌بار سراغ اینترنت می‌روند و ۹٪ آنان گفته‌اند که از چت‌روم برای جذب نمازگزاران استفاده می‌کنند.

ایران، به عنوان تنها کشوری در جهان که رادیو و تلویزیون آن در انحصار دولت است و تنها کشور جهان که حکومتی دینی آن را اداره می‌کند، مانند دیگر جوامع، شاهد تحولات سریع دو دههٔ اخیر در حوزهٔ فناوری‌های جدید اطلاعاتی ـ ارتباطی (ICT) است. سخنرانی ۲۳ آذر سال ۱۳۷۶ (۱۹۹۷) آیت‌الله محمدتقی مصباح یزدی، نمونه‌ای از این دیده‌بانی‌هاست. ایشان خطاب به طلاب و روحانیون حاضر در تالار موسسهٔ آموزشی و پژوهشی امام خمینی(ره) گفتند:

> وسایل ارتباطی که جدیداً کشف شده و یک شاخه‌اش اینترنت است، بابی عظیم از دنیایی جدید را به روی بشر گشوده و نزدیک است زندگی بشر را به کلّی متحوّل کند... متأسفانه بسیاری از ما هنوز اطلاعات ساده‌ای دربارهٔ این تکنولوژی نداریم چه رسد به اینکه از آن بهرهٔ درست ببریم و در راه مقاصد اسلامی از آن استفاده کنیم.

می‌دانیم نخستین اثری که دربارهٔ رابطهٔ رسانه‌ها و توسعه منتشر شد، همان کتاب ۱۹۵۸ دانیل لِرنر، با عنوان *گذار از جامعهٔ سنتی، نوگرایی خاورمیانه* است. کتابی که هنوز دربارهٔ آن به عنوان یک اثر کلاسیک و ماندگار در زمینهٔ پژوهش‌های ارتباط‌جمعی و توسعه قضاوت می‌شود. این کتاب حاصل طرح پژوهشی‌ای بود که با حمایت دانشگاه کلمبیا، عملیات میدانی آن از سال ۱۹۵۰، در شش کشور اردن، ایران، ترکیه، سوریه، لبنان و مصر آغاز شده بود. لرنر در این تحقیق به یک رابطهٔ خطی دست یافت که در انتهای آن، توسعهٔ رسانه‌ها منتج به توسعهٔ سیاسی و اجتماعی می‌شد ولی در

تحقیقات دهه‌های بعدی غربی‌ها، به تدریج این واقعیت روشن شد که قضیهٔ توسعه بسیار پیچیده‌تر از این رابطهٔ خطی است... به واقع اگر رسانه‌ها در یک جامعه توسعه یابند ولی محتوای رسانه‌ها، تبلیغ رژیم‌های خودکامه و غیرمردمی حاکم بر یک کشور باشد (مانند عملکرد رسانه‌ها در دوران استالین در اتحاد جماهیر شوروی یا تقویت غرب‌زدگی در رسانه‌های دوران شاه) توسعهٔ رسانه‌ها ـ برخلاف نظر دانیل لرنر ـ نه تنها الزاماً به توسعه منتهی نمی‌شود، بلکه خود مانع توسعه خواهد شد.

ما ایرانیان، از جمله دست‌اندرکاران تبلیغ دینی، حدود ۲۴۰ سال دیرتر از مسیحیان با اولین رسانه آشنا شدیم و در واقع ۲۴۰ سال رسانهٔ اصلی ما منبر بود (وقتی هم رسانه‌دار شدیم، ابزاری شد برای تبلیغ محمدشاه، ناصرالدین‌شاه، مظفرالدین‌شاه، محمدعلی‌شاه قاجار و بعد هم رضاشاه و محمدرضاشاه پهلوی).

می‌دانیم اولین روزنامهٔ جهان در سال ۱۵۹۷ میلادی در اروپا منتشر شد. این همان سال‌هاست که *شاه‌عباس صفوی* در ایران سلطنت می‌کرد و دورانی طی می‌شد که منبر در رفیع‌ترین جایگاه خود قرار داشت. سال ۱۸۳۷ و در دوران سلطنت محمدشاه‌قاجار، اولین روزنامهٔ ایران (*کاغذ اخبار*) منتشر شد. در واقع در آن ۲۴۰ سال، در حالی که میز خطابه در اروپا این فرصت را یافته بود که در کنار رقیبی چون مطبوعات و متعاقباً دیگر وسایل ارتباط‌جمعی، تفاوت ماهیت خود و رسانه‌ها را دریابد؛ منبر در ایران، کماکان به عنوان رسانهٔ بدون رقیب به حیات خودش ادامه می‌داد. ضمن آنکه سه تجربهٔ تقریباً موفق را نیز پشت سر گذاشت: ماجرای تنباکو، مشروطیت و انقلاب اسلامی. این سه تجربه سوای مزایایی که برای منبر داشت، او را دچار تصمیم‌گیری‌هایی کرد که حاصلش را می‌توان در ماهیت رادیو و تلویزیون دههٔ ۱۳۶۰ دید. این تصمیم‌گیری از آن جهت به سرعت عملی شد که پس از پیروزی انقلاب اسلامی، برای اولین‌بار در جهان، یک

رسانهٔ سنتی ـ منبر ـ برنامه‌ریزی رسانه‌های مدرن (رادیو و تلویزیون) را در دست گرفت. این جابه‌جایی به تحمیق جامعه از طریق رویکردهای غرب‌گرایانه و تجددطلبانه ـ به جای تمدن‌طلبانه ـ پایان داد ولی در عوض رادیو در ایران شبیه رادیو شد.

به نظر من ـ که بخشی از آن حاصل پروژه‌های تحقیقاتی اجراشده ولی انتشار عام نشده است ـ سه دهه می‌شود که ما در حوزهٔ شناخت ماهیت، رسالت و کارکرد رسانه‌ها دچار سردرگمی هستیم. سال ۱۹۸۵ میلادی (۱۳۶۴ شمسی) تلویزیون ایران در جهان بالاترین سهم برنامه‌های دینی ـ که اکثراً سخنرانی‌های مذهبی و منبری بود ـ داشت؛ در ردهٔ بعدی و البته با فاصله‌ای زیاد کشور الجزایر قرار گرفت. از آن‌سو سهم برنامه‌های سرگرم‌کنندهٔ تلویزیون ایران در پایین‌ترین ردهٔ کشورهای جهان قرار داشت و تنها کشوری در جهان بود که رادیو و تلویزیونش، آگهی بازرگانی پخش نمی‌کرد. به زودی تحقیقات نشان داد که ایران پرمصرف‌ترین کشور نوارهای ویدئویی شده است. این وضعیت سبب مقابلهٔ گسترده با ویدئو شد که پس از چند سال، این تلاش بدون حصول نتیجهٔ خاصی خاتمه یافت.

ما در ایران تا زمانی که عقب‌ماندگی ۲۴۰ سالهٔ خود را از طریق خارج کردن نظریات غیرکارشناسانه و تلاش در شناخت ماهیت رسانه‌ها آغاز نکنیم، کماکان با احتمال آسیب از سوی رسانه‌های داخلی و خارجی مواجه خواهیم بود. این پدیده حتی در به کارگیری رادیو و تلویزیون جمهوری اسلامی ایران در خدمت دین نیز صادق است و با کمی اشتباه، ممکن است در آینده، تاریخ این‌گونه قضاوت کند که این رسانه سهم بزرگی در توسعهٔ دین عوامانه در ایران داشته است.

اولین گام در خروج از این وضعیت آن است که بدانیم رسانه‌های جدید چه تفاوت‌های اساسی با رسانه‌های سنتی دارند و چه تفاوتی میان انتظار ارتباط‌گیران این دو دسته از رسانه‌ها وجود دارد.

کتاب حاضر، مجموعه‌مقالاتی است که ضمن برخورداری از تنوع محتوا، حاصل تلاش شماری از مترجمان است که کوشیده‌اند ترجمه‌هایی شایسته ارائه دهند. انتشار این اثر، از نظر آشناسازی خواننده با نقطه‌نظرات مربوط به دین و رسانه در جوامعی که ۲۴۰ سال زودتر از ما در کهکشان‌های رسانه‌ای زندگی کرده‌اند، گام سودمندی است. این تلاش می‌تواند مقدمه‌ای باشد برای کتب بعدی دربارهٔ واقعیت‌هایی دربارهٔ آنچه ما در ۱۷۰ سال گذشته انجام دادیم، به منظور مشخص‌شدن آنچه از این پس نباید انجام دهیم.

دکتر مهدی محسنیان‌راد
دانشیار دانشکدهٔ فرهنگ و ارتباطات
دانشگاه امام صادق(ع)

۱

در باب رسانه‌ها: دینِ[1] جهانی، ساحات عمومی و رسالت مطالعات تطبیقی دینی در زمانهٔ حاضر

آنت دو وریس
شهریار وقفی‌پور

گرچه ممکن است چنین بنماید که پدیدهٔ دین در تاریخ فکری و سیاسی دوران اخیر مدرنیتهٔ سکولار در حال منسوخ یا دست‌کم از رده خارج شدن باشد، در واقع مجدداً اقبال یافته است؛ چه در کشورهای لیبرال‌دموکرات امروزی و چه در باقی کشورهای جهان، آن هم با نیرویی غیرمنتظره و پیش‌بینی‌ناپذیر. این بازگشت امر مذهبی در مقیاسی ژئوپولیتیکی، با تفسیر نفسِ دولت‌های مدرن و شهروندانشان در تعارض و کشمکش است. ظهور ساحت عمومی‌ای علی‌الظاهر روشن‌بینانه و به شکلی فزاینده تمایزیافته با تدوین آرمان‌های هویت و استقلال، با تبیین ایده‌آل‌های خودبنیادی فردی و جهان‌وطنی عام و همه‌شمول همراه بوده است، اموری که گویا با تقیّد به قوانین مذهبی و خاص‌گرایی یا اعتقاد به برگزیده‌بودن گروه‌های هم‌کیش ـ و اقتدارگرایی و حتی خشونت ـ در تضادند؛ یعنی با صفاتی که عموماً به آموزه‌های دینی و مناسک و عرف یا رویّه‌های دینی نسبت داده می‌شوند.

---

۱. عموماً برای religion معادل مذهب را می‌گذارند ولی از آنجا که دین (مانند اسلام) نوعی است که مذهب (برای نمونه شیعه) گونه‌ای از آن است، ترجمهٔ دقیق آن دین است.(م.)

روایت بلامنازع و اغلب خودستایندهٔ مدرنیتهٔ سکولاریست غربی ـ که سروری یا هژمونی آن صرفاً توسط گرایش‌های جاری و مؤید جهانی‌شدن و کشش تقریباً بی‌رقیب سرمایه‌داری بازار آزاد تحکیم شده است[۱] ـ از همان آغاز، واقعیتی را مغشوش کرده و بر آن سایه انداخته که حاکی از آن است که غالباً مفهوم امر سیاسی، در اغلب صورت‌بندی‌های تاریخی‌اش، امری حادث و ممکن به امکان خاص بوده و اگر کاملاً متکی بر اقتدار یا تصدیق علنی مذهب غالب نبوده باشد، دست‌کم متکی بر ترجمه و بازگویی ملموس و قابل‌تشخیصی از مقولات مرکزی باورهای تاریخی مذهب غالب، مناسک اصلی آن و خط‌مشی و سیاست ضمنی آن بوده است. این موضوع هم در دوران ماقبل‌مدرن و هم در طول دوران استقرار نخستین دولت‌ملت‌ها برقرار بوده است. این امر کمابیش دربارهٔ ژئوپولیتیک یا جغرافیای سیاسی جدید در زمانهٔ ظهور جهانی‌شدن و ظرف یا رسانهٔ خاص آن، یعنی اطلاعات‌گرایی،[1] نیز صادق است.[۲]

امر سیاسی، یا تمامی وجوه گفتاری معادل‌های نظری غیرتخصصی آن، غالباً به عنوان امری نگریسته شده که ذاتاً الاهیاتی و مبتنی بر شالوده‌ای عارفانه است، دقیقاً همان‌گونه که ژاک دریدا به تبعیت از مونتنی[2] و پاسکال در مقاله‌ای با نام *زور قانون: شالودهٔ عارفانهٔ اقتدار*[3] این مطلب را به ما یادآور می‌شود. لزومی ندارد که *الاهیات سیاسی*[4] کارل اشمیت را خوانده باشیم یا به پیش‌فرض‌های الاهیاتی و اشارات تردیدآمیزتر آن به ربط و پیوستگی امر الوهی با امر این‌جهانی و دنیوی آن اعتقاد داشته باشیم [تا به حکم فوق برسیم]. از *شهر خداوند*[5] قدیس آگوستین، همان‌گونه که تئودور آدورنو در *پیشرفت*[6] بدان اشاره کرده، گرفته تا نظریات قراردادگرای حق طبیعی که

---

1. informationalism
2. Montaigne
3. Force de Loi: Le "Fondement Mystique de L'Autorite"
4. *Politische Theologie*
5. *De Civitate Dei*
6. *Fortschritt*

پاتریک رایلی در *خواست الاهی پیش از روسو*[۳] تحلیلشان کرده، و مطالعات نظام‌مند کلود لوفور[1] و ارنستو لاکلائو[2] که به دال تهی حاکمیت می‌پردازد، امر الاهیاتی ـ سیاسی واجد عملکردی تعیین‌کننده، اگرچه اغلب مبهم و گنگ، بوده است.

برعکس نیز، هم دین‌های تاریخی ـ چه دین‌های کهن و چه دین‌های به اصطلاح اهل کتاب ـ و هم دین‌هایی که تخیل معاصر را تسخیر کرده‌اند، از جمله دین‌های بدیل یا آلترناتیو که با اشکال جدید معنویت مرتبط‌اند، همواره باورها یا اعتقادات، مناسک و نهادهای خود را با سیاست نظری و همچنین تفسیری انتزاعی‌تر از امر سیاسی تکمیل کرده‌اند. ارنست کانتورُویچ[3] این انتقال دومی را در اثر کلاسیک خویش، *دو بدن شاه: مطالعه‌ای در الاهیات سیاسی قرون وسطی*[4] مطالعه می‌کند. *فراتاریخ*[5] او ظهور و مؤلفه‌های فکری «داستانِ پیوستگی بی‌پایان بدن‌های سیاسی»[۴] را مورد کنکاش و تعمیق قرار می‌دهد، بدون آنکه چندان دل‌نگران و مشغول رابطهٔ دقیق میانِ قلمرو امر الاهی (یا به قول خودش، امر استعلایی) و قلمرو امر سیاسی (عرصهٔ قوانین و نهادها، بدن یا بدنه‌های گروهی و وجههٔ اجتماعی) باشد. او به ترجمه یا دگرگونی یک دامنه به دامنه‌ای دیگر متوسل می‌شود، بدین منظور که رابطهٔ درونی و متقابل این دو قلمرو را توضیح دهد: انتقال، لیکن در عین حال، سازگارشدن، بهره‌برداری پیوسته از یک منبع، «روابط درونی و دوطرفه‌ای که... به شکلی مؤثر میان بدنهٔ عارفانهٔ[6] کلیسا و سیاست سکولار جدید برقرار است»، «تناظرات یا قیاس‌ها» و «توازی رهبری معنوی بدنهٔ عارفانهٔ و رهبری سکولار بدنهٔ سیاسی[7]»:

---

1. Claude Lefort
2. Ernesto Laclau
3. Ernst E. Kantorowicz
4. *The Kings Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*
5. *Metahistory*
6. corpus mysticum
7. corpus politicum

> سر یا رهبری معنوی بدنهٔ عارفانهٔ کلیسا جاودان بود؛ چرا که مسیح هم خدا و هم انسان بود. از همین‌رو، بدین منوال، جاودانگی خود او به بدن عارفانه‌اش ارزش جاودانگی یا به بیان دیگر، حیث لازمانیت عطا می‌کند. در مقابل، شاه در مقام رهبری یا سر بدنهٔ سیاست، فانی‌ای عادی است: ممکن است بمیرد و به هیچ وجه موجودی جاودان نیست. به عبارت دیگر، پیش از آنکه شاه بتواند بازنمایندهٔ... آن موجود غریبی باشد که مانند فرشتگان، نامیرا، نامرئی و همه‌جاحاضر است و هیچ‌گاه پیر نمی‌شود، هیچ‌گاه بیمار نمی‌شود و هیچ‌گاه فرتوت نمی‌شود؛ او یا باید از اینکه موجود فانی ساده‌ای باشد، دست بردارد یا آنکه به نحوی، ارزش نامیرایی را کسب کند: باید آن جاودانگی‌ای که مسیح، به زبان الاهیات، بالفطره در اختیار دارد، از منبعی دیگر به شاه برسد... ارزش نامیرایی یا پیوستگی‌ای که بر خاک آن، نوعی حاکمیت جدید و سیاست‌محور برمی‌بالد، به کلیتی[1] تفویض شد «که هیچ‌گاه نمی‌میرد»، به استمرار مردمی نامیرا، سیاست یا موطنی که به راحتی می‌توان از آن شاه منفرد را جدا ساخت ولی سلسلهٔ پادشاهی، تاج و تخت و شکوه سلطنتی را نمی‌توان.[۵]

الاهیات سیاسی در قرون وسطی و انتقال متأخر آن به «قلمروهای سلطنتی سکولار» و همچنین انتقالش به *اسطورهٔ دولت* (ارنست کاسیرر)[۶] در دوران مدرن، استوار بر *میانجی‌گری* یا *رسانش* ابدیت[2] و زمان[3] در عنصر سوم پیوستگی *شبه‌بی‌نهایت* (که متعلق به ***aevum***)[۷] است.

پیامد این دو گرایش همگرا ـ گسترش بیرونی امر سیاسی به امر استعلایی یا امر متعالی و دگرگونی *امر الاهی به امر مدنی*[۸] ـ که تفکیک میان حوزه‌های دین و دولت است (به مانند تفکیک میان حوزه‌های وحی و

---

1. universitas
2. aeternitas
3. tempus

عقل)، از همان آغاز چندان به عنوان امری مسئله‌ساز، ساختگی و قهری بروز نکرد و حتی شاید ضروری و گریزناپذیر می‌نمود.

دین سیاسی

در مطالعات جدیدی که کاربرد غیرانتقادی از اصطلاح بنیادگرایی ـ مفهوم عمده و هادی در پروژه‌ای عظیم که مجری آن آکادمی هنرها و علوم آمریکا بوده و در چندین جلد نیز به چاپ رسیده است ـ را به چالش می‌کشد، می‌توان دید همچنان این وضعیت پابرجاست.[۹] جوئل بی‌نین و جو استارک،[1] ویراستاران کتاب *اسلام سیاسی*،[2] استفادهٔ تبعیض‌آمیز از این اصطلاح و نظایر و قیاس‌های آن را که برای جنبش‌های احیاگرانه‌ای به‌کار می‌روند که به یکسان در میان فرهنگ‌های مسیحی، یهودی، اسلامی و هندویی ظهور کرده‌اند، به نقد می‌کشند. آنها خاطرنشان می‌کنند که این مفهوم برای کاربردهای تطبیقی، دست‌کم به دو دلیل، نابسنده است. اول اینکه، اصطلاح مذکور «به شکلی گریزناپذیر در تجربهٔ پروتستانی خاصی ریشه دارد» و معنایی «ظاهری» و «تحت‌اللفظی» از «کتاب مقدس» را پیش‌فرض می‌گیرد که در دیگر دین‌ها و مذاهب بزرگ و غیرمسیحی به هیچ وجه مطرح نیست (یا بدین شیوه مطمح نظر نیست). دوم آنکه، همین اصطلاح بنیادگرایی به توهمی متوسل می‌شود، توهمِ «احیای شکلی ناب، دست‌نخورده و اصیل از دین، عاری و مطهَّر از هر گونه بسط و افزایش‌ها و تحریفات تاریخی و انحرافات مدرنیستی».[3] در حالی که گفتارِ احیا (و میل

---

1. Joel Beinin & Joe Stork

2. *Political Islam*

۳. جوئل بی‌نین و جو استارک، ویراستاران، *اسلام سیاسی: مقالاتی از میدل ایست ریپورت* (برکلی: انتشارات دانشگاه کالیفرنیا، ۱۹۹۷)، ص۳. در مقابل، هاینر بایل‌فلت و ویلهلم هایت‌مه‌یر، در پیش‌گفتارشان بر مجموعه‌ای در باب *دین سیاسی‌شده* که مؤلفان چندی دارد (*Politisierte Religion* [Frankfurt A. M: Suhrkamp, 1998]) بر حفظ اصطلاح بنیادگرایی برای مقاصد تحلیلی پافشاری می‌کنند. آنها اگرچه اذعان می‌کنند که اصطلاح مذکور سوء‌تفاهمات و دلالت‌های ضمنی

به آن) ممکن است موجد غایتِ ظاهری برخی از جنبش‌های اخیر در اسلام، مسیحیت و دیگر جاها باشَد، نمی‌توان از اصطلاح مذکور (بنیادگرایی) ابزاری تحلیلی برای فهم فرایندهای بالفعلی فراهم آورد که انواع تجدید حیات‌های مشخصاً مدرنی به بار می‌آورند که کاملاً متفاوت با صرف *بازگشت به گذشته* یا *مقرر کردن دوبارهٔ*[۱۰] آموزه‌های آن ادیان است. این شکل‌های متفاوت از «ادیان عمومی در جهان مدرن» (که اصطلاحی است برگرفته از عنوان کتاب درخشان خوزه کاسانوبا،[1] که در ذیل بیشتر به آن می‌پردازم) به جای بازگرداندن [ظاهر] دین به شکل علی‌الظاهر ابتدایی یا اصلی آن، به چالش‌هایی پاسخ می‌گویند که برخاسته از جهانی‌شدن، قدرت بازار، رسانه‌های جدید و دیگر مقولات مطرح در صحنهٔ ژئوپولیتیک یا جغرافیای سیاسی معاصرند. این پاسخ‌ها یا واکنش‌ها، هویات دینی را [با مقتضیات جهان امروز] سازگار می‌سازند و آنها را *از نو ابداع می‌کنند* و بدین صورت، در عین آنکه هویات مذکور را از نو مورد تأیید و تصدیق قرار می‌دهند، به پرسش نیز می‌کشانند.[۱۱] سنتی‌بودن ظاهری این جنبش‌ها، واجد خصلت‌هایی مدرن ـ یا شاید به قول برخی، پسامدرن ـ است که از همین‌رو، هم بر محتوای آنها و هم بر اشکال و فرم‌های نهادی آنها تأثیر می‌گذارند.

منفی‌ای برمی‌انگیزد، مدعی‌اند در حال حاضر، اصطلاح توصیفی بهتری وجود ندارد. آنها به پیروی از پروژهٔ مارتی و اپل‌بای دربارهٔ بنیادگرایی، تأکید می‌ورزند که اصطلاح بنیادگرایی ناظر به «فرمی به‌ویژه مدرن از دین سیاسی‌شده» (همان. ص۱۲) است و باید آن را، از یک طرف، متمایز از لیبرالیسم دینی و، از طرف دیگر، متمایز از سنت‌گرایی دینی دانست. خاص‌بودگی جنبش‌های بنیادگرا در اشتیاق و ظرفیتشان است برای: الف) دنبال کردن برنامه‌ای دینی و سیاسی از طریق استفاده از ابزار به‌ویژه مدرن (یعنی نه صرفاً رسانه‌های الکترونیکی بلکه رمزگشایی و به‌کارگیری سیستماتیک قواعد رهبری و اداره بر اساس قواعد و رویّه‌ها یا اعمال دولت مدرن)؛ و ب) انجام چنین کاری بلاواسطه، بدون پذیرش میانجی‌دار و رسانه‌ای‌کردن و همچنین حدودی که مستلزم (و ضروری) دموکراسی‌های لیبرال مدرن است. همچنین ر.ک. به: عزیز الازمه، *اسلام‌ها و مدرنیته‌ها* (لندن: ورسو، ۱۹۹۶) و باسم تیبی، *چالش بنیادگرایی: اسلام سیاسی و بی‌نظمی نوین جهانی* (برکلی: انتشارات دانشگاه کالیفرنیا، ۱۹۹۸).

1. Jose Casanova

همچنین ظهورات نسبتاً بدیعِ امر دینی، زمینه‌ای را ایجاد می‌کنند که در زمانهٔ حاضر، بنا به آن، بازتعریف یا جهت‌دهی مجدد امر سیاسی یا امور مرتبط با سیاست در حال شکل‌گیری است. این تجسمات و ظهورات، به شخصه، مبتنی بر انواع *الاهیات سیاسی* است که چهارچوب نظری و دلالت‌ها و پیامدهای عملی آن را می‌توان در بیش از یک سطح تبیین کرد و از صرف ضدجنبش‌هایی فراتر رفت که فقط بر حسب امور و عناصر تقابلی و متضاد [با جهان مدرن] قابل تعریف‌اند. از این بیش، این جنبش‌ها، عنصر ـ یا در واقع، *رسانه‌ای* ـ را شکل می‌دهند که از آن طریق، بازتعریف یا جهت‌دهی مجدد امر سیاسی یا امور مرتبط با سیاست، صورتی مرئی و صریح به خود می‌گیرند. نوشته‌های کانت نیز به این مورد اشاره‌ای کرده‌اند.[۱۲] این جنبش‌ها حاکی و در عین حال موجد تغییر جهتی در فهم مدرن از بدنهٔ سیاست و خنثی‌بودنِ فرضی آن است: همان‌گونه که امانوئل لویناس، هنگام صحبت از رابطهٔ اخلاقی ـ مذهبی با دیگران، از «انحراف یا خمیدگی فضای اجتماعی» سخن می‌گوید. بدنهٔ سیاست ـ و کثرت‌گرایی معقول یا اجماع هم‌پوشاننده‌ای که بنا به نظر جان راولز، باید سیاست بر آن مبتنی باشد[۱۳] ـ علاوه بر آنکه نظامی تنظیم‌یافته است که مشروعیت خود را از فرایندی خاص اخذ می‌کند، به همان صورت نیز، مبتنی بر انبوهه‌ای از تبعیت‌ها و مسئولیت‌های پراکنده و به لحاظ ساختاری فرار است که مطالعات امروزی در باب دین می‌تواند به بهترین وجه آنها را ردگیری کرده، توضیح دهد. دین و تمامی چیزهایی را که نمایندهٔ آن است، می‌توان باری دیگر، بافتی، گاه واضح و گاه نامرئی، به شمار آورد که از آن، برای همیشه، ساختمان اجتماعی ساخته می‌شود. همگی در برابر قانون برابرند؛ با این حال، مباحثاتی مستدل به نفع ایجاد برخی محدودیت‌ها دربارهٔ حقوق جمعی وجود دارد که بی‌استثنا مبتنی بر ویژگی‌ها و خصوصیات تاریخی‌ای است که معادل‌های دینی آنها را به سختی بتوان انکار کرد؛ گرچه به ندرت

به معنای دقیق کلمه به آنها پرداخته شده است. دین در ادبیات جامعه‌شناختی و مردم‌شناختی از نو ظاهر شده است ولی صرفاً به عنوان داده‌ای تجربه‌ای، به عنوان محمل ارزش‌های ظاهراً هویت‌ساز و بیان فرهنگی، نه به عنوان نوعی ابزار تفسیری[1] که امکانات معناشناختی، مجازی و بلاغی آن به منزلهٔ ابزار تحلیلی نیرومندی به‌کار جامعه‌شناسان، فیلسوفان، تحلیلگران فرهنگ و نظایر آن بیاید.

جوامع چندفرهنگی آنچه را باید همیشه بدیهی باشد، آشکار کرده‌اند: ساحت عمومی، قلمروی همگن و عملکردگرا، یا به بیان دیگر، از نظر گفتاری، قلمرویی شفاف نیست که با موفقیت، انگیزش دینی را به قلمرو خصوصی وجدان فردی یا فضای اجتماعات کوچک حواله کند. ساحت عمومی نه صرف یک نظام است و نه فقط یک جهان‌زیست، بلکه حوزه‌ای بی‌ثبات، پیوسته محل مناقشه و به شکلی متناقض تجویزی است که در آن، هویات فردی و جمعی ساخته و در آن واحد، واساخته می‌شود. مطالعهٔ دین ـ به‌ویژه در صورت‌بندی پساالاهیاتی و حتی پساخداپرستانه ـ یکی از کارآمدترین ابزار مفهومی و تحلیلی برای درک ساختار پیچیده و دینامیک این حوزه را فراهم می‌آورد: امروزه شاید آشکارتر از پیش باشد که آنچه زمانی پیام دین انگاشته می‌شد ـ وحی و مکاشفات یا روایات متعلق به آن، بشارت‌ها و... ـ همان رسانهٔ دین است، همان حد واسط و ابزاری که با آن و از طریق آن، جوامع و فرهنگ‌ها برساخته می‌شوند و همواره در خطر بی‌اثر ساختن خویش‌اند.

در این حکم بحثی نیست که جوامع ـ حال افراد به کنار ـ *محتاج* دین هستند، بحثی نیست که *تا به حال* تنها یک تمدن الاهیاتی[2] قادر است به شکلی منسجم تخیلی اجتماعی را ایجاد کند و احتمالاً این کار را تا آینده نیز تداوم بخشد. هیچ کس نمی‌تواند این احتمال ـ شاید این بخت برای بهبودی

1. interpretandum

2. theologia civilis

ـ را منتفی بداند که روزی فرابرسد که جوامع، مانند افراد، بتوانند بدون دین سر کنند و وضعیتی پساخداپرستانه (پساالاهیاتی یا حتی پساالاهیاتی ـ سیاسی) را تأیید کنند و بتوانند با زندگی، چنان‌که هست، سلوک کنند. با وجود این، کسی نمی‌تواند یقین داشته باشد که وقتی در نهایت چنان روزی سر برسد، جوامع نیز، مانند افراد، به شکلی کاملاً آگاهانه همچنان به همان سنتی گواهی دهند که گویا قرار بود کنارش بگذارند. آیا غیبت کنونی دین حاکی از حضور آن به شکلی شایع و آرام[1] نیست؟[۱۴] آیا عمل بی‌وقفهٔ گرفتن [جای رسانهٔ دین] و جانشین شدن آن با رسانه‌ای دیگر (شاید رسانه‌های تکنولوژیک جدید) حاکی از تجسم و در عین حال، به انزوا رفتن و ناپدید شدن آن نیست؟[2] الاهیات ایجابی و الاهیات منفی، الاهیات سیاسی و متضاد آن (امر سکولار، امر مدرن، امر دنیوی، امر متناهی، امر انسانی، امر ساختگی و نظایر آن) به درون امری واحد فرو می‌ریزند و تفاوت‌هایشان دیگر قابل شناسایی، قابل ردگیری و قابل تصمیم‌گیری نیستند؛ و شاید با این حال به نوعی عدم تفاوت تبدیل شده باشد که سرچشمهٔ همگی تفاوت‌های موجود در دنیا است.

دین در مقام عنصری توانا و برهم‌زنندهٔ تعادل و ثبات در ساحت عمومی ـ همچنین در مقام عنصری متعلق به جدیدترین دگرگونی‌های این عرصه ـ لایه‌ای ماقبل مدرن یا حالتی پس‌رونده از جامعه و اعضای آن نیست؛ همان‌گونه که نشانه‌ای از آگاهی کاذب این اعضا، فرافکنی، روان‌نژندی بزرگ‌سالانه، بی‌اصالتی، ایمان بد یا دورویی آنها هم نیست. کلود لوفور در مقاله‌ای با نام *بقای سیاست الاهیاتی؟*[3] می‌نویسد که این مقولات، دست‌کم

---

1. in obliquo, in pianissimo

۲. والتر بنیامین، در اولین تزش از *تزهایی در باب مفهوم تاریخ* و در حکایت *راستلی روایت می‌کند* ـ که مختصراً بعدتر به آن می‌پردازم ـ به این احتمال اشاره می‌کند و هشدار می‌دهد، احتمالی که می‌تواند بخت و همچنین خطری هم باشد.

3. The Permanence of the Theologico-Political

از نظرگاه تاریخی و سیاسی، چندان کمکی در درک نقش دین در جهان معاصر نمی‌کنند:

> این واقعیتی مسلم است که نهادهای سیاسی مدت مدیدی است که از نهادهای دینی جدا شده‌اند؛ این هم واقعیتی مسلم است که باورهای دینی به قلمرو عقیدهٔ خصوصی پس نشسته‌اند... آیا می‌توانیم بگوییم که دین در مقابل سیاست خود را نهان کرده است (و تنها در حواشی قلمرو سیاست باقی مانده است) بدون آنکه از خود بپرسیم دین در قلمرو سیاست چه نقشی را ایفا کرده است؟ و آیا نباید تصور کنیم دین چنان عمیق در سیاست درهم‌تافته است که کسانی که باور دارند تأثیرات دین از بین رفته است، در واقع بدان دلیل چنین می‌گویند که قادر به تشخیص و جداساختن این دو از هم نیستند؟ آیا نباید اذعان کرد که با وجود تمامی تغییرات ایجادشده، امر مذهبی در کسوت و زیر نقاب باورهای جدید و بازنمایی‌های جدید به بقا ادامه داده است و به همین دلیل، اگر کشمکش‌ها به چنان نقطه‌ای برسند که در بنای دولت ترکی ایجاد شود، آنگاه دین در اشکال و فرم‌های سنتی یا بدیع، از نو ظاهر خواهد شد؟[۱۵]

حتی اگر با پیش‌فرض شاکله‌ای مرتبط با فرایند خطی سکولاریزاسیون و مدرنیزاسیون، عقلانی‌شدن و تمایزیابی جامعه‌شناختی، که گویا در اینجا لوفور بدیهی‌اش می‌پندارد، موافق باشیم ـ پیش‌فرضی که در چنین عباراتی متجلی می‌شود: «نهادهای سیاسی مدت مدیدی است که از نهادهای دینی جدا شده‌اند» و «باورهای دینی به قلمرو عقیدهٔ خصوصی پس نشسته‌اند» ـــ می‌توانیم تحلیل درخشانش را قدر بنهیم، تحلیلی که ـ در قرائت‌های بعدی متوجه می‌شویم که ـ بدان وسیله به طرزی مؤثر پیش‌فرض‌های مرکزی نظریات ترقی‌گرایانه را بی‌موضوع می‌سازد. در واقع، این فرضیهٔ برانگیزاننده که «امر مذهبی در کسوت و زیر نقاب باورهای جدید و بازنمایی‌های جدید

به بقا ادامه داده است و به همین دلیل، اگر کشمکش‌ها به چنان نقطه‌ای برسند که در بنای دولت ترکی ایجاد شود، آنگاه دین در اشکال و فرم‌های سنتی یا بدیع، از نو ظاهر خواهد شد»، زیر پای نظریهٔ تکامل غایت‌شناختی تاریخ سیاسی و فکری غرب، نظریهٔ فرایندهای ظاهراً بازگشت‌ناپذیر معرفت و نظایر آنها را خالی می‌کند. در اینجا با چیزی بیش از روکردن ناسازه‌های مشهور مدرنیته یا دیالکتیک روشنگری روبه‌روییم. تداوم امر الاهیاتی ـ سیاسی بس ناگهانی‌تر، آنی‌تر، تصمیم‌ناپذیر و حاضر است؛ ولی فقط به صورت مجازی. تداومی که در اینجا مطمح نظر است، حضوری تردیدناپذیر است ولی به عنوان امکانی مستمر، برای همیشه و به صورت جاودان. این موضوع به هیچ وجه امری نیست که دُر ناب بودنش یا دست‌نخورده‌بودنش، به معنای دقیق کلمه، یک‌بار و برای همیشه داده شده باشد.

راهبرد فلسفی و تطبیقی ناظر به دین در دنیای معاصر بایست بر محور پرسش از چگونگی تفاوت‌یابی جامعه‌شناختی ـ سیاسی و تفاوت فرهنگی عمل کند ـ نه آنکه به امر استعلایی و پیامدش در امر تاریخی اشاره کند ـ و حضور خود را در جوامع لیبرال‌دموکراتیک مدرن نشان دهد. گونه‌ای تعصب دینی خاص و تعریفی که توسط دیگری ارائه می‌شود، تعصبی که امروزه بیش از پیش، حدود و ثغوری سیال یافته است، در حال حاضر، خود را یکی از قاطع‌ترین و ماناترین عوامل در برساختن کل هویت فرهنگی نشان می‌دهد. عطف توجه به این تعصب دینی می‌تواند ما را در فهم خاص‌بودن تفاوت جامعه‌شناختی ـ فرهنگی به صورت شکلی متمایز یاری رساند؛ هرچند این تفاوت همواره در ارتباط تنگاتنگ با طبقهٔ اجتماعی و ایدئولوژی، هویت و قومیت، گونه‌ای خاص از نظریه و روند یا عمل است. تمامی این مفاهیم از کارآیی محدود برخوردارند و اگر بخواهیم صادقانه سخن بگوییم، اینک به نحوی فرسوده و ازکارافتاده شده‌اند. به کارگیری مقولاتی متفاوت ـ مقولاتی که اگر امکانش باشد، ورای هر گونه مقوله‌بندی

و تقسیم‌بندی باشند ـ ضروری می‌نمایند تا بتوانیم با این پدیده گلاویز شویم، پدیده‌ای که گویا برای مطالعهٔ دین، *در شرایط و موقعیت خاص زمانی امروز*، به کار آن می‌آید که به وجوه مختلف آن، آشکارترین دسترسی را پیدا کنیم. چنین مقولاتی باید بر این پرسش پرتو افکنند که چگونه امور خاص و ویژگی‌های فرهنگی فرایندهای همبستگی و انسجام جامعه‌شناختی ـ سیاسی را ممکن و در حالتی دیگر، ناممکن می‌کنند و بدین طریق، بر امکانات مختلف پلورالیسم و تسامح تأثیر می‌نهند؛ بر امکانات تساهل و برقراری ارتباط مولد با دیگران، به دور از اعمال خشونت بر آنان. امروزه تقریباً گفتن این سخن بدیهی می‌نماید که به هیچ وجه من‌الوجوه امری به عنوان خنثی‌بودن غایی ساحت عمومی وجود ندارد، اینکه هر گونه تعریف صوری یا فرمال از شهروند و سوژه، هر گونه راهبرد نظام‌نامه‌ای به عدالت و خیر همگانی، باید خمیدگی ـ و همچنین ناخالصی برسازنده، مادیت و تصمیم‌ناپذیری غایی ـ کلیت کنش فردی و جمعی را مورد نظر قرار دهد: به عبارت دیگر، همان «خمیدگی فضای اجتماعی».

تحلیلی تازه از بازگشت دین ممکن است به فهم دقیق این پدیده یاری‌مان رساند. در ضمن، چنین تحلیلی ممکن است بتواند در برابر این آرزوی مهلک مبنی بر رسیدن به جامعه‌ای به لحاظ فرهنگی همگن و متجانس قد علم کند. مطالعات امروزی دربارهٔ دین باید با عطف توجه به قرائت تنگاتنگ از متون اصیل یا معتبر و همچنین متون بدعت‌آمیز، ارائهٔ تحلیلی مفهومی از راه‌های چندگانه‌ای را مقصود نظر قرار دهد که از آن طرق، برداشت‌های متفاوت از دین تجربه‌ای را شکل می‌دهد که معطوف به تنش‌های مابین هویات شخصی و گروهی است ـ آن هم به عنوان زنجیرهٔ خاطرات و جعبهٔ ابزاری برای *بریکولاژ معنوی*[۱۶] ـ و اینکه چگونه تنش‌های مذکور شرایطی را تحت تأثیر قرار می‌دهند که بنا به آنها، ممکن است تعارض و اختلاف آرای عمومی و جدایی‌طلبی فرهنگی، به شیوه‌ای

غیرتمامیت‌طلب (یا به قول عده‌ای، به شکل غیردیالکتیکی یا به شیوهٔ دیالکتیک منفی) حل و فصل شوند. اگرچه ممکن است دین با اجماع سکولار جوامع لیبرال مدرن در تعارض به نظر آید، می‌تواند منابع فرهنگی‌ای ـ یا آرشیوهای معنایی، مجازی و استدلالی‌ای ـ را در اختیارمان نهد که بتوان از آنها مفاهیم متفاوتِ مهمان‌نوازی، تفاهم و پذیرش دیگری *به عنوان دیگری* ـ و از این طریق، دوستی، جهان‌وطنی و دموکراسی ـ را اخذ کرده، مورد انتقاد قرار دهیم یا تصورشان کنیم. این موضوع ممکن است چه معنایی برای فلسفه و مطالعات تطبیقی دین در زمانهٔ حاضر داشته باشد تا بتواند از این رهگذر، به هدف اصلی خویش برسد؟ در اینجا، چگونه می‌توانیم میان تعریف و توصیف تجربی و پدیدارشناختی، از یک طرف و مدعیات تجویزی (یا اصالتاً سیاسی)، از طرف دیگر، تمیز قائل شویم؟

در باقی این مقاله، پیش از آنکه به نمونه‌های عینی و انضمامی بپردازم (نمونه‌هایی که مفهوم و برداشت کهن از معجزه را در تقابل با معادل امروزی آن، یعنی جلوه‌های ویژه، قرار می‌دهد)، جایگاه و عملکرد دین در ارتباط با رسانه و به طور خاص، در ارتباط با رسانه‌های تکنولوژیک جدید را به طور کلی توضیح خواهم داد. جهت و راهنمای اصلی تحلیل من، برگرفته از دو مطالعهٔ تحلیلی عالی و مثال‌زدنی است که به شکلی تجربی شکل گرفته‌اند؛ یعنی نوشته‌های مانوئل کاستلز و خوزه کاسانوبا که تشخیصشان دربارهٔ دگرگونی‌های اخیر در اقتصاد، جامعه و فرهنگ اطلاعات‌محور، از یک طرف و تشخیصشان از نقش معاصر دین در ساحت عمومی، از طرف دیگر، به ارزیابی‌ای اساسی از مسئله‌ای که در اینجا با آن روبه‌روییم، یاری می‌رساند. با وجود این، استدلال خواهم کرد که تحلیل‌های چالش‌طلبانه و از بسیاری جهات، مکمل آنها، دارای نقطهٔ کور مشترکی است: آنها در این امر ناکام می‌مانند که ببینند فرضیه‌ای در باب رابطهٔ ذاتی و

ساختاری دین ما را قادر می‌سازد که بفهمیم چگونه هویت جامعه‌شناختی ـ فرهنگی و تنوع، نوعی اشتراک و عامیت و همچنین تنش متخاصم و خشونت، برساخته شده، انتشار می‌یابد. مقالهٔ تازه‌ای از ژاک دریدا به من کمک می‌کند که به شیوه‌ای نظام‌مند، نظری و فلسفی، به این رابطه اشاره کنم، ولی مثال‌ها از جهان کنونی فراوان‌اند. سیاست خاصی دربارهٔ معجزه، آن‌طور که تحت هدایت و نظارت واتیکان است، تنها یکی از این مثال‌هاست.[۱۷] نتیجه‌گیری‌ای که می‌خواهم بدان برسم آن است که مطالعات تطبیقی دین در روزگار کنونی، در فهم این پدیده‌های نسبتاً جدید، مهم‌ترین و اضطراب‌آورترین رسالت خویش را می‌یابند.

«همهٔ شگفتی‌ها آن‌لاین هستند»: دین در روزگار معاصر و ظهور سرمایه‌داری اطلاعاتی جهانی

از زمان انتشار کتاب *فهم رسانه‌ها: گسترش امتداد بیرونی انسان* در سال ۱۹۶۴[۱۸] و علی‌الخصوص از زمان بروز رشد تصاعدی رسانه‌های جدید، پدیده‌های چندرسانه‌ای، اینترنت و نظایر آنها، ما، از تغییرات چشم‌گیر و دراماتیک در مقولات و مدالیته‌ها یا سویه‌های ارتباطات و ارتباطات از راه دور، هر روز بیش از پیش آگاه‌تر می‌شویم. این امر موضوع و عنوان بسیاری از مطالعات شده است که دامنه‌ای وسیع از مطالعات از کتاب پرشور و حرارت *Manifestes Medi-Alogiques*[۱] نوشتهٔ رژی دبره گرفته تا سه‌گانهٔ جامع و پرمطلب مانوئل کاستلز با عنوان *عصر اطلاعات: اقتصاد، جامعه و فرهنگ*.[۲]

---

۱. ترجمه‌شده به نام *تجسمات رسانه‌ها: در باب انتقال تکنولوژیک فرم‌های فرهنگی*.(م.)

۲. سه‌گانهٔ کاستلز مورد ستایش جامعه‌شناسان و نظریه‌پردازان سیاسی‌ای چون آلن تورن و آنتونی گیدنز قرار گرفته است و خواندن آن را برای فهم قرن بیست‌ویکم ضروری می‌دانند و به دلیل بلندپروازی‌هایش، قابل مقایسه با ***Das Kapital*** (سرمایه) مارکس و ***Wirtschaft und Gesellschaft*** *(اقتصاد و جامعه)* ماکس وبر است. ر.ک. به: سایمن براملی، *فضای جریان‌ها و زمان بی‌زمان: عصر ارتباطات مانوئل کاستلز*، مجلهٔ *فلسفهٔ رادیکال*، ش۹۷ (سپتامبر/ اکتبر ۱۹۹۹). ص۱۷ـ۶.

آثاری نیز به مسائل پیچیدهٔ نظری و فلسفی‌ای که ظهور رسانه‌های جدید رقم می‌زنند، می‌پردازند. در *باب تلویزیون*[1] اثر پیر بوردیو و *تقاطع امر مرئی*[2] اثر ژان لوک ماریون نمونه‌های از این آثارند. اثری که بر اندیشه‌های من دربارهٔ دین و رسانه‌ها به طور خاص تأثیر گذاشته است، کتاب ساموئل وبر با نام *هاله‌رسانه‌های توده‌ای: فرم، تکنیک، رسانه*[3] بوده است.[۱۹] یکی از فصول اصلی این کتاب، *تلویزیون: صحنه و صفحه*[4] بذر این مقاله را در ذهن من کاشته است. با این همه در کتاب ساموئل وبر، دین یکی از دلمشغولی‌های اساسی نیست ـ این موضوع اساساً در عنوان یکی از مصاحبه‌ها[5] آمده و مبتنی بر برداشتی مکرر از مضمون بنیامینی هاله[6] است ـ همچنین دین در ذهن هیچ یک از مؤلفان فوق، به جز ماریون، نبوده است.[۲۰] همین غیبت انگیزه‌ای در من ایجاد کرد که تحقیقی پایدارتر دربارهٔ این موضوع انجام دهم؛ چرا که در تمامی این گفتارها، پرسش دین در ارتباط با رسانه‌ها ـ و برعکس، این پرسش که رسانه‌ها چگونه کیفیتی دینی به خود می‌گیرند ـ دقیقاً در حاشیه بوده است و در واقع، در این انتظار به سر می‌برد که کسی بدان بپردازد. کاستلز در نخستین جلد کتاب *عصر اطلاعات*، با عنوان *ظهور جامعهٔ شبکه‌ای*، پیش‌فرض‌هایی را عنوان می‌کند دربارهٔ بداعت روزگار حاضر که ظهور روابطی هر دم پیچیده‌تر میان اقتصاد، جامعه و فرهنگ است، روابطی که مشخصهٔ آهنگ حرکت ابداع تکنولوژیک است که به شکلی ناسازه‌گون، نامنتظره و در عین حال، نتیجهٔ دگرگونی‌های متقدم، محمل تغییرات فرهنگی در سطح جهانی و محرک مجموعه‌ای متنوع

---

1. *Sur la Television*

2. *La Croisee du Visible*

3. *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*

برخی مقالات مهم و گفت‌وگوهای این کتاب توسط همین ناشر در دست ترجمه است (گردآورنده).

4. Television: Set and Screen

5. Deus ex MediaI

6. Aura

و وسیع از واکنش‌های سیاسی هویت‌طلب و جدایی‌طلب است. کاستلز پیش از آغاز تحلیلش دربارهٔ دلایل قدرت امروزی هویت ـ *قدرت و هویت* نام بخش دوم کتاب او است ـ وجوه تکنولوژیک غالب دوران حاضر را در چهارچوبی توصیف می‌کند که به ما کمک می‌کند صحنه را برای بحثی بیاراییم که در اینجا به کارمان می‌آید:

> آنچه دربارهٔ نظام ارتباطی جدید، به لحاظ تاریخی، خاص است، حول انسجام و یکدستی الکترونیکی تمامی وجوه ارتباطی، از تایپوگرافی گرفته تا مولتی‌سنسورها، برانگیختن حسی از واقعیت مجازی نیست بلکه برساختن مجازی واقعی است... واقعیت، آن‌گونه که به تجربه درمی‌آید، همواره مجازی بوده است؛ چرا که همیشه از طریق نمادهایی درک می‌شود که رویّه و عمل [تجربهٔ واقعیت] را با معنایی در قاب می‌گیرد که از تعریف معناشناختی قاطع می‌گریزد. همین قابلیت تمامی اشکال زبان به رمزپردازی ابهام و گشودگی به تنوعی از تفاسیر است که بیانات و ظهورات فرهنگی را از استدلال و اندیشهٔ صوری/ منطقی/ ریاضیاتی متمایز می‌کند... از همین‌رو، وقتی منتقدان رسانه‌های الکترونیکی استدلال می‌کنند که فضای نمادین جدید بازنمایندهٔ واقعیت نیست، تلویحاً به مفهومی از تجربهٔ رمزگشایی‌شدهٔ واقعیت اشاره می‌کنند که به طرز مضحکی بدوی است و هیچ‌گاه وجود نداشته است. تمامی واقعیات از طریق نمادها منتقل می‌شوند و در جهان بشری، ارتباط دوسویه و متعامل، بی‌توجه به رسانه‌شان، تمامی نمادها به نحوی در ارتباط با معنای معناشناختی محول‌شده‌شان، جابه‌جا شده‌اند. از این منظر، کل واقعیت به شکلی مجازی فهم و دریافت می‌شود. بنابراین، یک نظام یا سامانهٔ ارتباطی که در تقابل با تجربهٔ تاریخی متقدم‌تر، نوعی *دنیای مجازی واقعی* تولید می‌کند، چیست؟ این سامانه یا نظامی است که در آن خود واقعیت (یعنی وجود مادی/نمادین مردم) به تمامی درک و دریافت می‌شود، آن هم به

> کل مستغرق در صحنه‌ای مجازی از تصویر، در جهانی از باور ساختگی که در آن ظواهر و صورت‌ها بر صفحه‌ای نقش نمی‌بندند که از آن طریق تجربه منتقل می‌شود بلکه در واقع این ظواهر و صورت‌ها خود تجربه هستند. تمامی پیام‌ها از همه نوع در رسانه ظاهر می‌شوند؛ چرا که رسانه چنان جامع، چنان متنوع و چنان پذیرا شده است که از طریق یک متن چندرسانه‌ای واحد، کلیت تجربهٔ بشری، گذشته، حال و آینده‌اش را در نقطهٔ منحصربه‌فردی از عالم جذب می‌کند که به گفتهٔ خورخه لوییس بورخس، همان الف است.[۲۱]

در این قطعه، مانند بسیاری از قطعات دیگر این کتاب، با لحن نسبتاً آخرالزمانی مطالعهٔ کاستلز روبه‌رو می‌شویم. جلد سوم این تحقیق نام *پایان هزاره* را یدک می‌کشد که در زیرعنوان‌های نتیجه‌گیری کلی‌اش، مضامین تکوین جهانی نو، جامعه‌ای جدید و رهگذارهای جدید تغییر اجتماعی را به ذهن القا می‌کند. از این مهم‌تر، گویا در اینجا، اهمیت رسانه‌های جدید صرفاً تمدید و تفاوت‌یابی ـ و نه تغییر یا جهشی کیفی ـ ساختارهای زبان‌شناختی و ارتباطات دوسویه‌ای است که از سپیده‌دم ظهور نوع بشر مشخصهٔ عالم نمادین بوده است.[۲۲] از همین‌رو، عصر رسانه‌ها، چنان که تعریف شد، خود را از طریق انحراف، تنوع و تشدید پدیداروارگی تجربه چنان‌که می‌شناسیمش، آشکار می‌کند نه از طریق اختلال یا دیگربودگی‌اش. تجربهٔ جهان مجازی واقعی[1] اتساع و گسترش بیرونی تجربه چنان‌که خود را به ما نموده است، خواهد بود.

گزارش و تفسیر کاستلز از سرچشمه و ماهیت گذار از عصر صنعتی به عصر اطلاعاتی، همراه با تغییرات ملازمش در تخیل فرهنگی، بر بسیاری از شهودهایی صحه می‌گذارد که خصلت عصر جدید برخاسته از آنهاست.

---

1. real virtuality

کاستلز کلیت روابط عمیقاً دوپهلوی میان رسانه‌های جدید و تنوع نظام‌های فرهنگی بیان ـ چه مذهبی و چه غیره ـ را ترسیم می‌کند؛ نظام‌هایی که به شکلی پیش‌رونده، درون آنها ادغام شده است. «به دلیل نظام ارتباطی‌ای که مبتنی بر تولید و توزیع الکترونیکی دیجیتالی و مبادلهٔ پیام‌هاست»، کاستلز می‌گوید:

> از یک طرف، قدرت نمادین فرستنده‌های سنتی‌ای که خارج از این نظام هستند و پیام‌های خویش را از طریق عادات و عرف‌های اجتماعی‌ای که به شکلی تاریخی رمزگذاری شده است، انتقال می‌دهند، به طرز چشمگیری تضعیف می‌شود: عرف‌هایی چون دین، اخلاق، اقتدار، ارزش‌های سنتی و ایدئولوژی سیاسی. البته این‌گونه نیست که فرستنده‌های مذکور ناپدید شوند بلکه تضعیف می‌شوند تا وقتی که خود را در چهارچوب این نظام جدید از نو رمزگذاری کنند، نظامی که درون آن قدرتشان توسط مادیت الکترونیکی عادات و عرف‌هایی چندبرابر می‌شود که به شکلی معنوی انتقال می‌یابند: در جامعهٔ کنونی ما، واعظان الکترونیکی و شبکه‌های بنیادگرایانهٔ دوسویه یا اینترکتیو، فرمی مؤثرتر و نافذتر از انتقال چهره‌به‌چهرهٔ اقتدار دور و کاریزماتیک است. قدرت‌های معنوی مافوق همچنان در مقابل اشکال مختلف پورنوگرافی و سریال‌های خانوادگی برتری خود را حفظ کرده‌اند ولی دیگر منزلتی ابرانسانی ندارند. آخرین گام سکولاریزاسیون جامعه تحت تمامی اشکال نام‌های ژنریک و مارک‌های مشهور رخ می‌دهد، حتی اگر گاهی فرم ناسازه‌گون زوال هویدای دین را به خود بگیرد. جوامع در نهایت و در حقیقت دچار سرخوردگی می‌شوند؛ چرا که تمامی شگفتی‌ها آن‌لاین هستند و می‌توانند درون جهان‌های خیالی خودساخته ترکیب شوند.

بنابراین «تمامی شگفتی‌ها آن‌لاین هستند». به هر روی، کاستلز به شکل معکوس، رسانه را بر حسب میدان نیروی دگرگون‌کننده نیز تعریف می‌کند

ـ میدانی که از خود فراتر می‌رود ـ و بدین صورت، به شکلی خطاناپذیر خصایل دینی‌ای نیز کسب می‌کند. آنچه به نظر می‌رسید ممکن است منابع دین را زائل کند، به همان اندازه به پیوستگی و استمرار مؤثر و توانمند آن یاری می‌رساند. اطلاعات‌گرایی جهانی و تغییراتی که در تجربهٔ زمان و مکان به بار می‌آورد، ممکن است نه به تولید مکانیکی خدایان، چنان‌که آنری برگسون می‌گفت، دست‌کم به تولید ساختار خاصی از باور منجر شود. کاستلز ادامه می‌دهد:

> از طرف دیگر، نظام ارتباطی جدید به شکلی ریشه‌ای یا رادیکال، فضا و زمان، یعنی ابعاد بنیادین زندگی بشری را دگرگون می‌کند. امور محلی از معنای فرهنگی، تاریخی و جغرافیایی خویش برکنده می‌شوند و در شبکه‌های کارکردی یا چهل‌تکه‌ها و کولاژهای تصویری، از جمله فضای جریان‌هایی که جانشین فضای مکان‌ها می‌شود، از نو ادغام و منسجم می‌شوند. زمان در نظام ارتباطی جدید پاک می‌شود تا گذشته، حال و آینده بتوانند به گونه‌ای برنامه‌ریزی شوند که از طریق پیامی واحد، با یکدیگر در تعامل قرار می‌گیرند. *فضای جریان‌ها* و *زمان بی‌زمان* شالوده‌های مادی فرهنگ جدیدی هستند که از تنوع نظام‌های بازنمایی که به شکلی تاریخی انتقال یافته‌اند، فراتر می‌روند و در عین حال، از نو آنها را شامل می‌شوند: نظام بازنمایی‌ای که در واقع فرهنگ جهان مجازی واقعی‌ای است که در آن باورداشتن به فرایند باورکردن بدل می‌شود.[۲۳]

آیا در اینجا امر دینی ـ باورداشتن یا فرایند باورکردن و امور متفاوت دیگری که یکی می‌تواند به دیگری رهنمون شود ـ حرف آخر خواهد بود؟ آیا ممکن نیست در وهلهٔ اول دین در عمل عنصری را شکل دهد که در چهارچوب آن، این توسعات نسبتاً جدید، ممکن به وجود شوند؟ آیا میان دین و امر تکنولوژیک، بیش از آنچه نظریات مدرنیزاسیون و تفاوت‌یابی،

افسون‌زدایی و سکولاریزاسیون می‌گویند، رابطه‌ای جامع و واجد ماهیتی درونی برقرار نیست؟

آن‌گونه که کاستلز ساختار اطلاعاتی تجربه را مفهوم‌پردازی می‌کند و آن را امری فزاینده و بازگشت‌ناپذیر می‌داند، دشوار است مشخص کنیم که آیا ما با نوعی عدم تجانس ریشه‌ای و نامنتظره روبه‌روییم یا، بر عکس، با ظهور مجدد امر متافیزیکی *nunc stans* ـ و بدنهٔ عرفانی ـ در کسوت و هیئتی جدید روبه‌رو هستیم.[۲۴] ضدمتافیزیک و متافیزیک، تنوع‌یابی و همگن‌شدن، تا بدان حدی جای خود را با هم عوض می‌کنند که تقریباً ـ یا عملاً ـ تشخیص‌ناپذیر می‌شوند. شاید این‌گونه به نظر برسد که ما با تصدیقی دیگرگونه از دیالکتیک جالب‌توجه روشنگری و اسطوره یا دیالکتیک امر نو و امر کهن سروکار داریم. کاستلز چنین می‌نویسد که:

> فرهنگ عصر اطلاعات فرهنگی است که جاودان و در عین حال، گذراست. جاودان است از آن‌رو که مدام به سلسله‌ای از بیانات و ظهورات فرهنگی بازمی‌گردد. گذراست از آن‌رو که هر آرایش و انتظام و هر سلسلهٔ خاصی از آن متکی به بافت، زمینه و مقصودی است که بنا به آنها، هر برساختهٔ فرهنگی‌ای داده می‌شود. ما در فرهنگی از حلقویت قرار نداریم بلکه در عالمی از زمان‌مندی بدون تفاوت از بیانات و ظهورات فرهنگی به سر می‌بریم.[۲۵]

کاستلز پس از اشاره به این ابهام و دوپهلویی، بنیادگرایی را به تبعیت از پروژهٔ بنیادگرایی تطبیقی، که در اواخر دههٔ ۱۹۸۰، با حمایت مالی آکادمی هنرهای آمریکا به انجام رسیده بود، تفسیر می‌کند؛ یعنی به منزلهٔ واکنش‌هایی ساده به مکانیزم‌های هر دم پیچیده‌شونده‌ای (یا هر دم ساده‌شونده؟) که وجه مشخصهٔ شبکه‌های اطلاعاتی جهانی است. به گفتهٔ کاستلز، این جنبش‌های جدید، بعضاً مستقل از ـ و بعضاً در پاسخ به ـ فرایندهای کلی ایجادشده، تکامل می‌یابند که سازندهٔ عصر اطلاعات‌اند:

> هم‌گام با انقلاب تکنولوژیک، دگرگونی سرمایه‌داری و اضمحلال دولت‌ملت‌ها، در ربع آخر قرن بیستم، فوران گستردهٔ ظهورات و تجسم‌های قدرتمند هویت جمعی‌ای را تجربه کرده‌ایم که به نام خاص‌گرایی فرهنگی و کنترل مردم بر زندگی و محیطشان، جهانی‌شدن و جهان‌وطن‌گرایی را به چالش کشیده‌اند.[۲۶]

کاستلز در میان این جنبش‌ها جنبش‌*های پیشتازی* را قرار می‌دهد که «هدفشان دگرگون ساختن روابط بشری در بنیادی‌ترین سطح آن است، جنبش‌هایی نظیر فمینیسم و حامیان محیط زیست»؛ ولی جذاب‌تر از این جنبش‌ها، «صفی کامل از جنبش‌های ارتجاعی است که سنگرهایی از مقاومت را با نام خدا، ملت، قومیت، خانواده و امر محلی ایجاد می‌کنند؛ یعنی به نام مقولات بنیادین وجود هزاره‌ای که اینک در معرض تهدید هجوم مرکب و متناقض نیروهای تکنولوژیک ـ اقتصادی و جنبش‌های اجتماعی دگرگون‌کننده قرار گرفته‌اند».[۲۷]

دین که گویا طرفدار امر خاص است، در اینجا به عنوان امری جزئی (ملت، قوم، خانواده، موقعیت و نظایر آن) لحاظ شده است. اگرچه دین در *اساس* محمل امر عام است (امر رهایی‌بخش، امر مترقی به منزلهٔ نیروی «زندگی» و نور و روشنایی)؛ با این حال، ظرفیت سیاسی آن نامطمئن و بی‌ثبات است و به نظر می‌رسد پیشاپیش کنار گذاشته شده است. با این همه، گویا در نظرگاه کاستلز، جزئی‌گرایی، به معنای امتناع از گسترهٔ رسانه‌های تکنولوژیک مدرن نیست. برعکس:

> گروه‌های محلی از فضای خویش، از مکان خویش، در برابر منطق بی‌مکان فضای جریان‌هایی دفاع می‌کنند که وجه مشخصهٔ استیلای اجتماعی در عصر اطلاعات است... آنها مدعی خاطرهٔ خویش‌اند و/یا بر تداوم و استمرار ارزش‌های خویش در مقابل انحلال تاریخ در زمان بی‌زمان و در مقابل تجلیل از امر گذرا در

> جهان مجازی واقعی، صحه می‌گذارند... این گروه‌ها از تکنولوژی اطلاعات به نفع ارتباطات افقی مردمان و ستایش جمعی بهره می‌برند و از همین‌رو، شکل جدید بت‌پرستی را که ستایش از تکنولوژی است، رد می‌کنند و از این طریق از ارزش‌های متعالی در برابر منطق واسازانهٔ شبکه‌های خودتنظیم‌کنندهٔ کامپیوتری محافظت می‌کنند.[۲۸]

کاستلز با نقل‌قول از بدنهٔ کاملی از ادبیات گروه‌های ارتجاعی، مدعی است که این ماهیت ارتجاعی دربارهٔ ملی‌گرایی نیز صدق می‌کند که به منزلهٔ *دین بدیل*[۲۹] عمل می‌کند. او به تفاسیر و گزارش‌های پیچیده‌تری از ظهور ملی‌گرایی، برخلاف و مستقل از افول دولت‌ملت‌ها ارجاع می‌دهد؛ گزارش‌ها و تفاسیری که دین را، برخلاف نظر عده‌ای که آن را *ابتدایی*[۳۰] قلمداد می‌کنند، یکی از عوامل بسیار قاطع و تعیین‌کننده به شمار می‌آورند. با این حال، این جرح و تعدیل اساسی در نگرش کلی کاستلز تغییری نمی‌دهد؛ یعنی آنکه دین، با وجود آنکه شکل‌دهندهٔ هر چیزی باشد، در عصر اطلاعات نقشی عمدتاً واپس‌رونده ـ و از همین‌رو، ارتجاعی ـ ایفا می‌کند. دین، چه بما هُوَ ملیت‌گرایی و چه به عنوانْ سیاست هویتی (و اینها دامنهٔ احتمالات مورد نظر کاستلز را کاهش می‌دهد) به عنوان ناخرسندی اصلی فرهنگ معاصر به شمار می‌آید. این ارجاع به فروید عمدی است: کاستلز در انتهای تحقیقش (یعنی تا انتهای جایی که به دین می‌پردازد) هیچ‌گاه اعتبار پارادایم خاصی از روان‌شناختی ـ و به شکلی عمیق‌تر ـ روان‌شناسی‌گرایی را زیر سؤال نمی‌برد. نظریهٔ او یادآور آن است که یورگن هابرماس، در صفحات پایانی جلد دوم کتاب *نظریهٔ کنش ارتباطی*[۱] چگونه ظهور جنبش‌های اجتماعی جدید را که از جنبش‌های اجتماعی قدیم متمایزند، تبیین می‌کند.

---

1. *Die Theorie des Kommunikativen HandelnsI*

با این حال، جست‌وجو برای یافتن هویت که محرک قومیت‌گرایی، ملی‌گرایی و بنیادگرایی در دهه‌های اخیر است، صرفاً و به کل امری ارتجاعی و واکنشی نیست. همچنین این جست‌وجو ضرورتاً ذیل تفکیک و گروه‌بندی‌ای که آنتونی گیدنز و دیگران تحت دسته‌بندی سیاست رهایی‌بخش و سیاست زندگی آورده‌اند، قرار نمی‌گیرد. بازتاب‌پذیری[۱] یا هویت *فرافکنی‌شدهٔ* این جست‌وجوها نه بالقوه لیبرال، عام‌گرا و جهان‌وطن است و نه ضرورتاً به ملی‌گرایی فرهنگی و اجتماع‌گرایی منطقه‌ای گره خورده است. این انواع جست‌وجوها برای یافتن هویت، صرف علائم آشوب‌ها یا آنومالی‌های عصر کنونی نیست بلکه صرفاً نشانه‌هایی از مقاومت در برابر «منطق جدید اطلاعاتی‌شدن و جهانی‌شدن»[۳۱] است؛ از همین‌رو، در عین حال، پدیده‌های دینی و الاهیاتی ـ سیاسی معاصر محمل‌هایی برای تولید این منطق به شمار می‌روند: بیان و علت این منطق کمابیش معلول آن نیز است. گهگاه به نظر می‌رسد کاستلز نیز در اشاره به فضای دانشگاهی و تحقیقات موجود دربارهٔ جنبش‌های مذکور، به این واقعیت اذعان می‌کند:

> بنیادگرایی اسلامی جنبشی سنت‌گرا نیست؛ چرا که مسلمانان به خاطر تمامی تلاش‌هایشان برای تفسیر ریشه‌های هویت اسلامی به تاریخ و متون مقدس متوسل می‌شوند و از همین‌رو، موفق به مقاومت اجتماعی و شورش سیاسی می‌شوند و نوعی هویت فرهنگی برمی‌سازند که در عمل فرامدرن است.[۳۲]

ولی این دست اظهارنظرها، تفاسیری تک‌افتاده و اندک‌اند و به نظر نمی‌رسد بر ساختار کلی نظریهٔ کاستلز تأثیری گذاشته باشند.

در نهایت، کاستلز چندان به این امر نمی‌پردازد که چگونه کاربرد رسانه‌ها بر پیام آنها از درون تأثیر می‌گذارد و تغییرش می‌دهد. اگر دین از

---

۱. reflexivity یکی از معادل‌های پیشنهادی برای این عبارت خودوارسی است. با این حال معادل‌های بازتاب‌پذیری و مانند آن در فرهنگ جامعهٔ کتابخوانِ ما بیشتر کاربرد داشته است.(م.)

رسانه‌ها تأثیر می‌پذیرد و اگر ـ چنان‌که مک‌لوهان تأکید می‌کند ـ رسانه به خود پیام بدل می‌شود ـ به عبارت دیگر، اگر محمل‌های اطلاعاتی صرفاً محتوایی همسان با خود و شفاف از دین را منتقل نمی‌کنند که درون فضای جریان‌ها دست‌نخورده و بکر باقی می‌ماند (و از همین‌رو، دیگر به هیچ وجه مطمح نیستند) ـ آنگاه رابطهٔ میان دین و رسانه‌ها پیچیده‌تر از آن چیزی است که کاستلز فرض می‌گیرد. این موضوع ما را به قلب نظریه‌های مدرنیزاسیون، عقلانی‌شدن، تمایزیابی و افسون‌زدایی بازمی‌گرداند که ابزار تحلیلی آن ـ چنان‌که امانوئل کانت، ماکس وبر، امیل دورکهیم و یورگن هابرماس ارائه‌شان کرده‌اند ـ دال بر آن است که امر دینی دستخوش سکولاریزاسیون یا شخصی‌شدن روزافزون شده است [و ما را به لزوم بازنگری در این نظریات دعوت می‌کند].[۲۳]

دگرگونی‌های بیشتر در ساحات عمومی: دین و شخصی‌زدایی[۱]

کمابیش همان عصری که توجهات را به نقش، خاص‌بودگی و تأثیرات رسانه‌های جدید معطوف می‌کند؛ در ضمن شاهد بازگشت نامنتظره ـ و پیش‌بینی‌ناپذیر ـ دین نیز هست. خوزه کاسانوبا در کتاب *دین‌های عمومی در جهان مدرن*[۲] این بازگشت را با توانمندی بسیار توصیف می‌کند و یکی از اصول اصلی و مرکزی تز سکولاریزاسیون را رد می‌کند: یعنی اینکه ضرورتاً مدرنیته دین را به ساحت شخصی باورهای فردی و احساسات درونی محول کرده است (خلاف باورهایی که نیتی عام دارند یا خلاف احساسات همبستگی کیهانی‌ای که مضمر در دین‌اند). «شخصی‌زدایی دین در جهان مدرن» بدان معناست که «سنت‌های دینی در سراسر جهان از

---

۱. معادل انگلیسی این اصطلاح، deprivatization است که گرچه یادآور محروم‌کردن (deprivation) است، در واقع به معنای زدودن *شخصی‌کردن* (privatization) است که در ادامه، معنای آن مشخص‌تر می‌شود.(م.)

2. *Public Religion in the Modern World*

پذیرش نقش حاشیه‌ای و شخصی‌شده‌ای که نظریات مدرنیته و همچنین نظریات سکولاریزاسیون درصدد تحمیل به آنهایند، سر باز می‌زنند».[۳۴]

کاسانوبا مجموعهٔ قابل‌توجهی مثال ارائه می‌دهد ـ مثال‌هایی که تماماً مربوط به دین‌های اهل کتاب و دقیق‌تر، مرتبط به مسیحیت و اسلام‌اند ـ تا مدعای خودش را اثبات کند مبنی بر آنکه در طول دههٔ ۱۹۸۰ دین با حدت و شدتی بی‌سابقه بر خود صحه گذاشته است: انقلاب اسلامی ایران؛ ظهور جنبش همبستگی لهستان که تحت حمایت کلیسای کاتولیک بود، کلیسایی که به همان نسبت در انقلاب ساندنیست‌ها در نیکاراگوآ نقش داشت؛ ظهور بنیادگرایی پروتستانی و *اکثریت اخلاقی* در ایالات متحده و ماجرای سلمان رشدی. آیا نمی‌توان مثال‌هایی از جنبش‌های غیرمسیحی و غیراسلامی به این فهرست افزود: به عنوان مثال، گاش امونیم،[۱] جنبش زاپاتیست‌ها [در مکزیک]، آئوم شینریکیو [در ژاپن] و فالون گونگ [در چین]؛ و همچنین ساینتولوژی، دروازهٔ بهشت و حتی رائلیان‌ها؟[۲]

> آنچه در دهه ۱۹۸۰ جدید و نامنتظره بود، ظهور «جنبش‌های دینی جدید»، «تجربهٔ دینی» و «آگاهی دینی جدید» نبود ـ یعنی تمامی پدیده‌هایی که موجبات حیرت دانشمندان علوم اجتماعی و عامهٔ مردم را در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ فراهم کرده بود ـ بلکه احیای توامندانه و ایجاد نقش‌های عمومی توسط دقیقاً همان سنت‌های دینی‌ای بود که چه نظریات مدرنیزاسیون و چه نظریات دوری یا حلقوی احیای دینی، در جهان مدرن تلاش داشتند آنها را به طور فزاینده‌ای حاشیه‌ای و نامرتبط با جامعهٔ مدرن جلوه دهند.[۳۵]

---

1. Gush Emonim

۲. در مورد رائلیان‌ها، فرقه‌ای که معتقد است انسان‌ها کلون‌هایی از دانشمندان ماورای زمینی هستند و باید کلون‌سازی بشری بیشتری را منتظر بود که در «زندگی جاودان» نتیجه می‌دهد، ر.ک. به: *The International Herald Tribune*, Octobre II, 2000, p.2.

البته کاسانوبا به نقش رسانه و رسانه‌ها در کل این موضوع توجهی نشان نمی‌دهد: حتی این کلمات در نمایهٔ کتاب او نیز ظاهر نمی‌شوند. به گمان او ناسازهٔ اصلی این است که دین در ظهور مجدد خویش، چهرهٔ ژانوسی[1] خود را آشکار می‌کند، آن هم «به منزلهٔ حاملِ نه تنها هویات مستثنی‌کننده، جزئی‌گرا و بدوی؛ بلکه همچنین به عنوان حامل هویات ادغام‌کننده، عام‌گرا و متعالی».[۳۶] او مدعی است که «شخصی‌ساختن، یک روند ساختاری مدرن نیست... در جهان مدرن دین‌های عمومی‌ای می‌توانند وجود داشته باشند و وجود دارند که ضرورتاً تهدیدی برای آزادی‌های فردی مدرن یا ساختارهای متمایزکنندهٔ مدرن نیستند».[۳۷] بنابراین، شخصی‌ساختن «گزینشی تاریخی» است که در مدرنیته به «گزینشی ارجح» بدل شده است، ولی کاسانوبا نتیجه می‌گیرد که شخصی‌ساختن «به هر حال نوعی گزینش [و نه ضرورت]»[۳۸] است.

رابطهٔ میان دین و رسانه‌ها بر این ناسازه پرتوی می‌افکند، ناسازه‌ای که نشان‌دهندهٔ مذاکرهٔ[2] هر دم پیچیده‌ترشوندهٔ میان ساحات عمومی و خصوصی است.[3] در واقع، به نظر می‌رسد در حال حاضر، بازگشت رسانه‌ای‌شدهٔ دین نمونهٔ اعلای این بازگشت باشد؛ آشکارترین علامت و نیروی محرک آن. ندای عمومی‌ای که دین اخیراً از نو به دستش آورده است، به شکلی ناسازه‌گون از طریق رسانه‌هایی ممکن شده است که اغلب در خلوت خانهٔ اشخاص عمل می‌کنند. در حال حاضر، در شماری از تحقیقات، اثرات جزئی‌کنندهٔ ـ فردی‌کننده و شخصی‌ساز ـ این محمل‌ها تأیید شده است. به هر حال، دقیقاً همین رابطهٔ جزئی و خاص است که به افراد امکان می‌دهد از طریق رسانه ـ از طریق رسانهٔ *خودشان* ـ به اجتماعات عملاً فراگیر متصل

---

۱. منسوب به ژانوس خدای رومی که نگهبان درها و دروازه‌ها است و دارای دو چهره در صورتش است: چهره‌ای در جلو و چهره‌ای در پشت؛ به معنای امری که خصلتی دوگانه دارد.(م.)

2. negotiation

۳. کاستلز در *عصر اطلاعات* می‌گوید که «مذاکرهٔ تعمیم‌یافته منطق غالب جامعهٔ شبکه‌ای است».

شوند و آنها را محک بزنند.[۳۹] مقیاس و شدت رخ‌نمودن چنین امری در زمانهٔ کنونی چیزی است که در تاریخِ ثبت‌شده (!) منحصربه‌فرد و نامنتظره است. و دین‌ها، سنت‌هایشان و بیانات و ظهورات شایعشان تا حدی به این امر آگاه‌اند.

اصطلاح *دین جهانی* معرف چنین موقعیتی است: دین با وجود تمامی سرچشمه‌های تاریخی و محلی‌اش، به شکلی فزاینده به پدیده‌ای جهانی بدل می‌شود؛ به عبارت دیگر، به پدیده‌ای جهان‌گستر و قلمروزدوده: پدیده‌ای انتزاعی و صوری، غیرمادی یا مجازی، همه‌جایی و هیچ‌جایی. همچنین اصطلاح مذکور دین را به شیوه‌ای جهان‌شمول (و علی‌الظاهر حلقوی) تعریف می‌کند. دین را به معنایی *تقریباً* لویناسی گرفتن به منزلهٔ رابطه با دیگری (یا دیگریت) که خود را در نوعی تمامیت محصور نمی‌کند (از همین‌رو حتی در تمامیتی که اصطلاح جهانی و جهان‌شمول دال بر آن است)، به معنای عریان‌ساختن دین از مرجعی مدرن، تجربی و مفهومی است. اگر یک مفهوم واجد محدودیت نباشد، آنگاه چه کاربردی خواهد داشت، حال چگونگی تعریف آن بماند؟

به هر حال شاید چنین بازتعریفی، دقیق‌ترین و مسئولانه‌ترین پاسخ به کثرت‌گرایی ساحات عمومی باشد که در حال حاضر رخ می‌دهد. تعریف تغییر شکل دادن مذهب از طریق خصلت‌های نهادینه، سیاسی و رسانه‌مند (یا رسانه‌ای) آن، به معنای عطف توجه به این واقعیت است که «خمیدگی فضای اجتماعی» شکل ابداع و تکثیر مجموعه‌ای اساساً نامتناهی از مدارهای هر دم کوچک‌شونده‌تر و هر دم وسیع‌شونده‌تری است که مرکز آنها مدام در حال تغییر است،[1] مجموعه‌ای که کاملاً متفاوت با مجموعهٔ دوایر هم‌مرکز (چنان‌که کانت تصور می‌کرد) در جهانی کمابیش بطلمیوسی[2] است ـ به عبارت دیگر، خمیدگی مذکور به شیوه‌ای پساکوپرنیکی تعریف می‌شود ـ از

---

1. epicycle
2. quasi-ptolemiac

همین‌رو، آشکارا مکملِ واگرایی مفهومی و عملی یکتاپرستی و همچنین مکمل واگرایی تناظرات الاهیاتی ـ سیاسی است.

ایمان فن‌دانش[1] و تکنولوژی باور

از همین‌رو، بازتعریف مذکور به هیچ وجه به معنای آن نیست که این دو ظهور و توسع انقلابی و پیش‌بینی‌ناپذیر ـ یعنی ظهور رسانه‌های جدید و آشکارشدن دوبارهٔ دین ـ در چشم‌اندازی واحد ادغام شوند. چند سال پیش در کنفرانس مشهوری در هاروارد با نام *اینترنت و جامعه*، هیچ کس پرسشی دربارهٔ دین عنوان نکرد و کنفرانس جدیدتری نیز که با موضوع *راهنمای شهروندان جهت مبارزه برای دموکراسی رسانه‌ای*[2] با نام *ما و رسانه‌ها* برگزار شده بود، موضوع دین را مسکوت گذاشت.[۴۰] به همین صورت، اغلب مطالعات مفصل و اصولی نیز که دربارهٔ رسانه‌ها و شبکه‌ها که مطالعات ادبی، هرمنوتیک و نظریهٔ سیستم‌ها را شامل می‌شود، مقولهٔ دین را از قلم می‌اندازند.[۴۱]

به همین صورت، مباحثات کنونی در حوزهٔ *دین و لیبرالیسم معاصر* و *دین در زندگی عمومی*[۴۲] نیز که صرفاً عنوان دو تحقیق برجسته دربارهٔ دموکراسی و پیوند آن با دین است، به ظهور هم‌زمان تکنولوژی‌های رسانه‌ای جدید و رابطهٔ آنها با پدیده‌های دین و بازگشت آن در جهان معاصر به منزلهٔ عاملی سیاسی که از اهمیتی جهانی برخوردار است، توجه چندانی نشان نمی‌دهند. ظهور احیاشدهٔ امر دینی و تکثیر انواع الاهیات سیاسی که به بار می‌آورد، از یک طرف و به همان اندازه، انقلاب پیش‌بینی‌ناپذیر در تکنولوژی‌های اطلاعاتی، از طرف دیگر، طوری تحلیل می‌شوند که گویی با دو پدیدهٔ تماماً مستقل سروکار داریم. حتی وقتی بر

1. technoscience
2. Citizens Guide to Fighting for Media Democracy

وجود رابطه‌ای میان این دو پدیده اذعان می‌شود، پیوند مفروض اغلب ابزاری‌ساختن یکی به دست دیگری قلمداد می‌شود، تو گویی رسانه‌ها صرف محملی برای دین را شکل می‌دهد یا پنداری رسانه‌ها می‌توانند از طریق پیامِ مختص خود، دین را ایجاد کنند. به هر روی، نه رسانه امری ثانویه است و نه دین صرفاً پدیده‌ای اشتقاقی است. این موضوع همان چیزی است که گویا حتی کارآمدترین و ماناترین نظریه‌پردازی‌ها دربارهٔ جهان فرهنگی و اجتماعی معاصر از قلم انداخته‌اند.[۱]

تنها استثنای قابل ملاحظه بر این کوری دوطرفه، گویا مقالهٔ ژاک دریدا باشد با نام *اعتقاد و دانش: دو منبع دین در محدوده‌های عقل صرف*.[۲] این مقاله گسترشی است از بصیرت‌هایی که اولین‌بار در تحلیل سیستم پُست در کتاب *کارت‌پستال*[۳] تدوین شده بود، متنی که در آن، ارجاع به دین اساساً از قلم افتاده بود.[۴۳] در تحلیل جدیدتر دریدا، مقولهٔ دین و رسانه‌های جدید ارتباطی و شکل‌های مرتباً پیچیده‌ترشوندهٔ تکنولوژی در پیوند با یکدیگر

---

۱. باید در اینجا به دو کتابی اشاره کرد که استثنایی بر این اجماع ارائه می‌دهند و از همین‌رو، تا حدی گستره‌ای را که در نوشتهٔ حاضر بدان پرداخته شده است، دربرمی‌گیرند: *رسانه‌ها و دگرگونی دین در جنوب آسیا*، به ویراستاری لاورنس ای. باب و سوزان اس. وادلی (فیلادلفیا: انتشارات دانشگاه پنسیلوانیا، ۱۹۹۵) و کتاب *دین و فرهنگ عامه‌پسند در آمریکا*، به ویراستاری بروس دیوید فوربس و جفری ایچ. ماهان (برکلی: انتشارات دانشگاه کالیفرنیا، ۲۰۰۰). اینکه مطالعهٔ رابطهٔ میان دین و فرهنگ عامه‌پسند با پرسش دین و رسانه‌ها همپوشانی دارد، امری روشن است؛ برای نمونه به نقشی توجه کنید که دین در رویدادهای رسانه‌ای چون [پوشش دادن و پخش اخبار] فوتبال آمریکایی بر عهده دارد. ر.ک. به:

Mark Singer, "God and Football: The Fight to Keep Prayer in the Stadium," *The New Yorker*, September 25, 2000, 38-42.

See also Charles Taylor, "A Catholic Modernity?" in *A Catholic Modernity?: Charles Taylor's Marianist award Lecture*, ed. James L. Heft, with responses by William M. Shea, Rosemary Luling Haughton, George Marsden, and Jean Bethke Elshtain (New York: Oxford University Press, 1999), 13-37.

2. Foi et Savior: Les Deux Sources de la "Religion" aux Limits de la Simple Raison

3. *La Carte Postale*

بررسی می‌شوند. این دو مقوله را نمی‌توان از یکدیگر جدا کرد و تحقیق در شکل‌ها و فرم‌های یکی، به کلیدی تفسیری برای دیگری بدل می‌شود و برعکس. همچنین فصل مشترک آنها ـ و تبادلات دو سویه‌شان ـ با *ساختگی‌بودن*[1] و *مجازی ـ واقعی‌بودن*[2] غریبی سروکار دارد که وجه مشخصهٔ زمان‌مندبودن و فعلیت واسازی‌شده است.[۴۴]

کلیت تحلیل دریدا در مقالهٔ مذکور، چنان‌که از عنوان آن نیز برمی‌آید، متأثر از نوعی سکوت در باب پیش‌فرض اصلی پروژهٔ مدرنیته و، شاید، پروژهٔ سنت فلسفی *in toto* (بالکل) است که هدف عمدهٔ آنها ایجاد تمایزی ریشه‌ای میان اسطوره[3] و کلام یا عقل،[4] طبیعت[5] و قانون،[6] اعتقاد یا جزم[7] و معرفت نظری،[8] اعتقاد و دانش است:

> آدمی باید چشمان خود را بر پدیده‌ای که متعلق به دین یا ناشی از بازگشت امر دینی در روزگار حاضر است، ببندد، تا بتواند همچنان به شکلی متعصبانه و بدوی عقل و دین را در تضاد با یکدیگر بداند. در واقع اگر آنچه مطمح نظر است، درک کردن و تفاهم نباشد، یعنی فرد به هیچ وجه نخواهد سعی خود را معطوف به فهم «آنچه ـ امروزه ـ در ـ جهان ـ در ربط با دین ـ رخ ـ می‌دهد» کند... آنگاه می‌تواند همچنان به این تقابل باور داشته باشد، یا حتی به این مغایرت. به عبارت دیگر، می‌تواند همچنان در چهارچوب سنت *خاصی* از روشنگری باقی بماند، در حدود و ثغور یکی از انواع بسیار روشنگری‌هایی که در طول سه قرن گذشته برბالیده‌اند (که البته آن سنتی نیست که متعلق به *Aufklarung* است؛ یعنی سنتی که نیروی انتقادی‌اش عمیقاً ریشه در رنسانس دارد)؛ یعنی در سنتی که بله، محدود در این نورِ روشنایی‌هاست، سنت

---

1. artifactuality
2. actuvirtuality
3. Muthos
4. Logos
5. Phusis
6. Nomos
7. Doxa
8. Episteme

> ریشه‌گرفته از لـومیر، سـنتی کـه مانـند پرتـویی منفـرد، هوشـیاری انتقادی و ضددینی *خاصی* را درمی‌نوردد، هوشیاری‌ای ضـدیهودی و ضدمسیحی و ضداسلامی، نوعی فرزندی *خاص* نسبت به «ولتر، فوئرباخ، مارکس، نیچه، فروید، و حتـی، هایـدگر»؟ شـاید بتـوانیم ورای این تقابل و میراث مشخصش (که کمـابیش در سـویهٔ دیگـر نیز بازنماینده شده است کـه همـان میـراث اقتـدار دینـی اسـت)، بفهمیم چگونه ایجاد و تکامل مانا و پایـان‌ناپـذیر عقـل انتقـادی و تکنولوژیک ـ علمی، بدون آنکه در تقابل با دین قرار بگیـرد، آن را می‌پذیرد و پشتیبانی می‌کند.[۴۵]

دریدا مدعی است که رابطه‌ای ذاتی و درونی میان امور رسانه‌ای و امـر دینـی وجود دارد. اینکه فی‌المثل اسلام سیاسی که بـر حسـب جغرافیـا و الاهیـات سیاسی معاصر تغییر شکل داده است، بدان معناسـت کـه دیگـر بـه شـیوه‌ای نابهنگام (زمان‌پریشانه)[1] تعریف نمی‌شود و دیگـر صـرف مظهـر بنیـادگرایی، تمامیت‌طلبی[2] و نظایر آن تصویر نمی‌شود:

> وقتی به تبیینـی درونـی راه داده شـود (تبیینـی کـه درونـی تـاریخ اعتقادات، دین، زبان‌ها یا فرهنگ‌ها، به معنای دقیـق کلمـه، باشـد) دیگر مقولهٔ *فوران و طغیان اسلام*[3] بی‌موضوع خواهد شد؛ چرا کـه از تعریف گذرگاه میان این بُعد درونـی و تمـامی آن ابعـاد ظـاهراً بیرونی (ابعاد تکنولوژیک ـ علمی و تله‌بیوتکنولوژیک که مـی‌تـوان گفت سیاسی و جامعه‌شناختی ـ اقتصادی نیز هستند) چشـم‌پوشـی شده است.[۴۶]

این فصل مشترک میان درون و بیرون، تا بدان حدی که خود این تمـایز مهـم یا به شکلی مهم و دلالت‌مند جابه‌جا شود، در تمامی زمان‌ها صدق مـی‌کـرده است؛ حتی اگر به نظر برسد امروزه‌روز و عصر حاضر شاهد نوعی تعمـیم و

---

1. anachronistic
2. integrisme
3. le deferlement "islamique"

تشدیدِ بیش از حد ارتباطات و رسانه‌ها باشد: *جهانی‌شدن اخبار جدید*،[1] چنان‌که دریدا می‌گوید. گسترش امروزی این پدیده چنانَ شدید و انبوه است که صرف کمیت، مقیاس و اندازهٔ آن ـ بار دیگر، تقریباً، با وجود آنکه ضروری نیست، به شکلی دیالکتیکی (آن‌طور که هگل و آدورنو باور داشتند) ـ به تغییرات کیفی فیزیکی تبدیل می‌شود:

> جنگ‌های دینی جدید نیز مانند دیگر جنگ‌های پیشین زمین را فراگرفته‌اند... و حتی امروزه جدال بر سر کنترل آسمان *با انگشت و چشم* است: سامانه‌های دیجیتالی و بصری‌سازی یا تجسمِ سراسربین، حریم هوایی، ماهواره‌های ارتباط از راه دور، بزرگراه‌های اطلاعاتی و تمرکز قدرت رسانه‌ای ـ سرمایه‌داری؛ خلاصهٔ کلام در سه کلمه: *فرهنگ دیجیتال*، *هواپیمای جت* و *تلویزیون* که بدون آنها امروزه هیچ‌گونه بروز و تجسد مذهبی ممکن نمی‌بود؛ برای نمونه نه هیچ سفر دور و درازی ممکن بود، نه پخش سخنرانی‌های پاپ، نه انتشار سازمان‌دهی‌شدهٔ فرهنگ‌ها و آیین‌های یهودی، مسیحی یا مسلمان، حال چه بنیادگرا و چه غیر آن.[۴۷]

دریدا مشاهده می‌کند که اگر دین مرده بود یا به امری بی‌اهمیت بدل شده بود، آنگاه شکل احیاشدهٔ آن از گذشته باید کمتر پیش‌بینی‌پذیر و کلیشه‌ای باشد و این امر، به آشکارترین وجهش در «جنگ‌های سایبرنتیکی‌شدهٔ دین یا برقرارشده در فضای سایبرنتیک» یا «جنگ دین‌ها» بروز می‌یابد.[۴۸] این جنگ‌ها ممکن است تمامی اشکال شر یا سبعیت رادیکال را به خود بگیرند یا چهرهٔ واقعی خویش را در پس روشنگرانه‌ترین و عام‌ترین مقاصد پنهان سازند. در واقع:

> روشن نیست که همراه یا در برابر خارق‌العاده‌ترین و وحشیانه‌ترین جرم‌های «انواع بنیادگرایی‌های» خاص (چه در حال

---

1. nouvelles nouvelles

و چه در گذشته)، نیروهای بالادستی دیگری *نیز* در «جنگ‌های دینی»، برخلاف تجاهل ظاهری‌شان، در کار پیش بردن آنها باشند آیا جنگ‌ها یا مداخلات نظامی که در غرب یهودی ــ مسیحی، به نام عالی‌ترین اهداف (به نام قانون بین‌الملل، دموکراسی، آزادی انسان‌ها، حق حاکمیت ملت‌ها یا دولت‌ها و حتی الزامات انسان‌دوستانه) به راه افتاده‌اند، از یک جنبه، جنگ‌های ناشی از دین نبوده‌اند؟ این فرضیه ضرورتاً موهن یا حتی کاملاً اصیل و بدیع هم نخواهد بود، مگر در نظر کسانی که عجولانه باور دارند این اهداف نه تنها سکولار نبوده، بلکه *تماماً* از دینداری نشئت گرفته‌اند.[1]

پیش از این، هیچ‌گاه چنین آشکار نبوده است که خنثی‌بودن غایی ـ و تحلیلی، سوای تجربی و عملی[2] ـ ساحت عمومی وجود ندارد. توجه به ظهور برجسته و غلبهٔ جدید و متداوم دین می‌تواند توهّم وجود جامعه‌ای به لحاظ فرهنگی همگن را بزداید. به هر حال، اشتباه خواهد بود اگر دین را با نظرگاه‌های صرفاً جزئی‌گرا و شخصی یا حتی زمان‌پریشانه همسان بگیریم؛ چرا که دین واجد نگرش‌هایی متضاد و عام‌گرا نیز می‌شود. آنچه ضروری است، تحلیلی مفهومی و تجربی دربارهٔ شیوه‌های چندگانه‌ای است که از آن

---

۱. ژاک دریدا، *ایمان و دانش*، ص۳۷ـ۲۵؛ دلایل ناممکن بودن این چنین چیزی چندگانه‌اند. دریدا این دشواری را به صورت زیر وارد می‌کند:

برای تعیین کردن جنگ دینی یا جنگ نشئت‌گرفته از دین به معنای دقیق کلمه، باید به این موضوع یقین پیدا کرد که می‌توان امر دینی را تعریف و تحدید کرد. باید یقین یافت که می‌توان تمامی صفات و محمول‌های امر دینی را مشخص ساخت... برای چنین کاری، باید خصلت‌های ذاتی امر دینی به معنای مطلقش را از آن خصلت‌هایی جدا ساخت که تثبیت‌کنندهٔ فی‌المثل مفاهیم اخلاق، مفاهیم حقوقی، مفاهیم مرتبط با امر سیاسی یا امر اقتصادی‌اند و با این حال، هیچ چیز معضل‌دارتر از چنین جدایی و انفکاکی نیست. مفاهیم بنیادینی که اغلب به ما اجازه می‌دهند که امر سیاسی را جدا کنیم، یا وانمود کنیم که امر سیاسی را جدا می‌کنیم ـ اگر دربارهٔ سیاست، خود را به این وضعیت خاص محدود کنیم ـ دینی یا به هر تقدیر، الاهیاتی‌سیاسی باقی می‌مانند (*ایمان و دانش*، ص۲۵ و ۳۸ـ۳۷).

2. de facto

طرق، دین نه تنها تجربهٔ انواع محتمل تنش‌ها میان هویات گروهی و شخصی را شکل می‌بخشد ـ و شاید حتی خود مفهوم تجربه را به چالش می‌کشد[۴۹] ـ بلکه حتی شرایطی را تحت تأثیر قرار می‌دهد که بنا به آنها، این کشمکش‌ها را می‌توان مورد بررسی قرار داد و «حل و فصلشان کرد».
رابطهٔ میان دین و رسانه‌ها بر پرسش چگونگی برساخته‌شدن هویت و تفاوت پرتو می‌افکند و آشکار می‌سازد چگونه این دو بنا به مقاصد اتحاد و انسجام اجتماعی ـ سیاسی با یکدیگر مرتبط می‌شوند. از همین‌رو، دین شرایط امکان و عدم امکان امر سیاسی را شکل می‌بخشد. دریدا فرضیه‌ای ساده ارائه می‌دهد که پیامدها و دلالت‌هایش گسترده است:

> دین به دلیل کل این عوامل انتزاع و گسست (امحای ریشه‌های نژادی، محلیت‌زدایی، زدودن خصایل جزئی فرد انسانی، صوری ساختن، شاکله‌بندی عامیت‌ساز، عینی و بیرونی‌ساختن، ارتباطات از راه دور و...) *به صورتی همزمان* به شیوه‌ای متعارضانه نسبت به خود واکنش می‌دهد و در عین حال به شکلی تصدیق‌آمیز، خصلت‌های خود را تشدید می‌کند و از خویش برمی‌گذرد. *دقیقاً در همین نقطه*، دانش و اعتقاد، علم ـ تکنولوژی (سرمایه‌دارانه و اعتباری) و باور، مقبولیت و راستی، همواره هدف مشترکی می‌یابند و به واسطهٔ پیوند با متضاد خویش، به یکدیگر محکم می‌شوند.[۵۰]

از یک طرف، انکار این فرضیه به شکلی فزاینده دشوار است، فرضیه‌ای که خود را به شیوه‌ای کمابیش دینی تجسد می‌بخشد. در واقع، هم وارونه‌گویی یا کنایه و هم حقیقتی ژرف در تعریف چهره‌های مشهور و عامه‌پسند تولیدشده توسط رسانه‌ها به عنوان شمایل و بت‌ها وجود دارد.[۵۱] از طرف دیگر، دریدا نشان می‌دهد که بازگشت امر دینی با مقاومت خاصی در برابر انتزاع تکنولوژیک سروکار دارد، مقاومتی به نام زبان و ملیت، حتی به نام *زبان مشترک*[1] جهان غرب یعنی زبان لاتین:

---

1. limgua franca

> اگر امروزه، پرسش دین عملاً در پرتویی تازه و متفاوت ظاهر می‌شود، اگر با احیا و ظهور نامنتظرهٔ این چیز همیشه‌جوان در سطح جهانی روبه‌روییم، بدان خاطر است که آنچه مطرح است، بی‌شک خود زبان است ــ به بیان دقیق‌تر، شیوهٔ فردی به کارگیری زبان، ادبیات و نوشتار که عنصری از کلیت وحی و کلیت باور را شکل می‌بخشد، عنصری که در نهایت، تقلیل‌ناپذیر و ترجمه‌ناشدنی است ــ با این حال مهم‌تر از همه، شیوهٔ فردی‌ای که از پیوندهای اجتماعی جدایی‌ناپذیر است، از پیوندهای سیاسی، خانوادگی، قومی و جوامعی، از ملت و از مردم: از بومیت، خاک و خون و از رابطه‌ای هر دم مسئله‌سازتر با شهروندی و با دولت. در این زمان، ملت و زبان شکل‌دهندهٔ بدنهٔ تاریخی کلیت شور و شوق دینی‌اند.[۵۲]

به هر روی نیروی انتزاعی که دین ــ به شکلی واکنشی و مولد ــ بر آن استوار است، در عین حال برای عام‌بودگی (و در واقع، برای مسیحایی‌بودن) آن چیزی اساسی و ذاتی است که دریدا «دموکراسی‌ای که خواهد آمد» می‌خواند. گویا امر الاهیاتی ــ سیاسی نشانهٔ نوعی التزام و وجهی از تعلق است که دیگر ــ یا نه هنوز ــ به وسیلهٔ مفاهیم سنتی و مدرن سیاسی‌ساختن و دموکراتیزه‌کردن محدود نمی‌شود، سیاستی ساختنی که بر اساس حدود و ثغور دولت‌ملت شکل می‌گیرد. به دیگر سخن، امر الاهیاتی ــ سیاسی ــ «شالودهٔ عرفانی اقتدار» که دریدا آن را عنصر برسازندهٔ نظام سیاسی و حقوقی و در عمل، برسازندهٔ هر گونه «زور قانون» می‌داند ــ قادرمان می‌سازد که از امر سیاسی «قلمروزدایی کنیم»؛ به عبارت دیگر، امر الاهیاتی ــ سیاسی به ما امکان می‌دهد که امر سیاسی را از پیش‌تصوراتش که شامل خودمختاری و حق تعیین سرنوشت است و از دلمشغولی‌اش که شهروندی «کسب‌شده» و «طبیعی» است، پاک کنیم. دریدا با تعجیل اضافه می‌کند که این توسعات «بخت» و در عین حال «تهدیدی» را ایجاد می‌کنند؛ چرا که این

امکان را فراهم می‌آورند که به «سیاست خاطرهٔ» متفاوت یا «گونه‌ای دیگر از سیاسی‌سازی» برسیم.[۵۳] این توسعات ما را قادر می‌سازند که امر سیاسی را ورای (شکل‌های موجود) دموکراسی به تصور آوریم یا، بر عکس، دموکراسی در راه را ورای امر سیاسی (چنان‌که می‌شناسیمش) به تفکر آوریم. در هر دو مورد، ما محدوده‌های بازنمایی را می‌شناسیم، آن هم از مناظر متفاوت.

در باب معجزات و جلوه‌های ویژه

تا اینجا، بر آن بوده‌ام که بازگشت امر دینی را در چهارچوب جغرافیای سیاسی مدرنیتهٔ سکولار و جهانی‌شدن آن مستقر سازم. چنان‌که تا اینجا گفته شد، امر دینی در موقعیت زمانی و مکانی‌ای بازمی‌گردد که در آن سیاست مدرنیتهٔ سکولار مشروط به دینی غالب قلمداد می‌شود، البته اگر نه مستقیماً، دست‌کم تلویحی. با همهٔ این، وعده‌های مدرنیتهٔ سکولار که مبنی بر خودبنیادی و عام‌گرایی هستند، در تعارض با ماهیت ناهمگن و خاص آموزهٔ دینی قرار دارند و از همین‌رو، معرف تنشی در چهارچوب این مشروطیت‌اند. در اینجا نوعی جهت‌گیری مجدد امر سیاسی از طریق خمیدگی فضای اجتماعی دست‌اندرکار است، نوعی فرایند رسانه‌ای‌شدن و میانجی‌گری که در آن، دین هم امری خصوصی و هم امری عمومی است.

به منظور تشریح بیشتر فصل مشترک امر سیاسی و رسانه‌ها، امر الاهیاتی و امر تکنولوژیک، می‌خواهم مثالی بیاورم که مربوط به معجزات در ارتباط با پدیدهٔ جلوه‌های ویژه است.[1] آیا معجزه نوعی جلوهٔ ویژه است؟ آیا

---

۱. این توضیح مفصل تا حدی ملهم از مطلبی معترضه‌وار در اثر *خانه: داستان و گواهی*، آخرین قرائت دریدا از متنی نوشتهٔ موریس بلانشو است. در اینجا، دریدا از داستان ***L'Instant de ma Mort*** (*لحظهٔ مرگم*) بلانشو سخن می‌گوید که چگونه نویسندهٔ فرانسوی، «معجزه‌وار لیکن به شکلی عاری از لطف الاهی [grace]» از اعدام جان به در می‌برد. دریدا بعدتر می‌نویسد که «هر گواهی یا شهادتی، ذاتاً گواهی به امر معجزه‌گون و به امر خارق‌العاده در لحظه‌ای است که بنا به تعریف، به کنش

جلوه‌های ویژه، یا آن چیزهایی که عموماً تحت این نام خوانده می‌شوند، با تشبث به معجزات به سنت وارد شده، مشروعیت می‌یابند؟ آیا جلوه‌های ویژه یادآور *اعجاز اعجازها*[1] یا به گفتهٔ هایدگر «*آن موجوداتی که هستند*»[2] [۵۴] یا به اصطلاح ادیان توحیدی خلق از هیچ،[3] هستند؛ یعنی آنکه به ناگاه، از طریق صرف کنش ارادهٔ آزاد الاهی، چیزی هست شده است به جای آنکه نباشد؟ آیا معجزات دقیقاً به لحاظ ساختاری (یا به عبارت دیگر، در مقام رخداد) همان جلوه‌های ویژه هستند یا صرفاً از طریق تأثیر ادراکی و سپس روان‌شناختی‌ای که بر ما می‌نهند، می‌توان جلوهٔ ویژه نامیدشان؟ آیا میان این دو تفسیر تفاوتی هست؟ یا میان این دو پدیده؟ آیا معجزه و جلوه‌های ویژه به *لحاظ صوری* به هم شبیه‌اند یا *از نظر پدیدارشناختی* دو پدیدهٔ مشابه‌اند؟

به بیانی دقیق‌تر، بنا به تعریف *فرهنگ واژگان* وبستر، جلوهٔ ویژه «اغلب اثری وهمی است که از طریق پردازش فیلم، به تصویر متحرک وارد

باوری اثبات‌نشدنی گواهی می‌دهد. وقتی شخصی گواهی یا شهادت می‌دهد، حتی به عادی‌ترین امر یا موضوع (سوژه) و به معمولی‌ترین رخداد، باز هم از دیگری می‌خواهد حرفش را باور کند، تو گویی پای معجزه‌ای [رخدادی نامعمول] در میان است. گواهی‌بودگی در جایی که وضعیت و شرایطی چون داستان ادبی دارد، به شکلی از پیشی به نظام امر معجزه‌گون تعلق دارد. به همین دلیل است که تأمل در باب گواهی یا شهادت، همواره به لحاظ تاریخی، نمونه و مثال معجزات را ترجیح داده است. معجزه خط ذاتی وحدت میان گواهی و داستان است». دریدا امر معجزه‌گون را به «فانتزی، خیال‌پرورانه یا فانتاسماتیک، شبح‌گون، رؤیا، سایه‌گون، لمحه‌ای از امر لمس‌ناپذیر، تجربهٔ امر خارق‌العاده، تاریخ بدون طبیعت، امر هاویه‌گون» مرتبط می‌کند.

"Demeure: Fiction et Temoignage," in Michel Lisse, ed., *Passions de la Litterature: Avec Jacques Derrida* [Paris: Galilee, 1996], 13-73, 54; Maurice Blanchot, *The Instant of My Death*/Jacques Derrida, *Demeure: Fiction and Testimony*, trans. Elizabeth Rottenberg [Stanford: Stanford University Press, 2000], 75.

در ضمن، این بخش از مقاله‌ام در کنفرانسی با نام *جلوه‌های ویژه*، در دانشگاه استنفورد، ۱۳ـ۱۱ فوریهٔ سال ۲۰۰۰ ارائه شده است.

1. das wunder aller wunder

2. das seiendes ist

3. creatio ex nihilo

می‌شود». از همین‌رو، آیا می‌توانیم این ابزار کاملاً تکنولوژیک را با سنتی پیوند بزنیم که پیش‌فرض‌های متافیزیکی آن هر روز بیش از پیش منسوخ و ازمدافتاده می‌نمایند؟

ما نمی‌توانیم دامنهٔ کامل معناهای محتمل برای عبارت «جلوه‌های ویژه» و عناصر سازندهٔ آن ـ یعنی ارجاع به پیشایندی نامنتظره یا حتی غیرطبیعی (ویژه) و جهت یا مدالیتهٔ غریب علّی (جلوه)[1] ـ را درک کنیم، مگر آنکه تلویحاً یا غیرمستقیم به سنتی رجوع کنیم که دین خوانده می‌شود. من از به‌کار بردن واژهٔ الاهیات در اینجا ابا دارم؛ چرا که نشانهٔ دین به ما امکان می‌دهد به حوزه‌ای گسترده‌تر از آن حوزه‌ای دسترسی یابیم که ممکن است ادیان اهل کتاب و در نتیجه الاهیات طبیعی یا وحیانی، وجودشناسی‌ها و الاهیات وجودشناختی‌شان آن را پوشش دهند. امر معجزه‌گون و امر جادویی ـ که تفاوتشان جای بحث و مناقشه دارد ـ هیچ‌گاه ملک طلق صرفاً یهودیت، مسیحیت یا اسلام نبوده است. ارجاع به امر مذهبی می‌تواند شامل نمایشی‌ترین هیئت‌های معجزه شود، برای نمونه *خدایی از ماشین*[2] در ادبیات یونانی. رودولف اتو[3] در کتابش با نام *ایدهٔ امر مقدس*[4] که عنوان فرعی‌اش *تحقیقی در عامل غیرعقلانی در ایدهٔ امر الاهی و رابطه‌اش با امر عقلانی*[5] است ـ کتابی که بر نسل‌های متمادی از محققان دین تأثیر چشمگیری نهاده است ـ تردیدی به خود راه نمی‌دهد که معجزات و امر معجزه‌گون را به عنوان عناصر برسازندهٔ امر ربانی تعریف کند.[۵۵]

نمی‌توان جلوه‌های ویژه و معجزه را با یکدیگر بررسی کرد بدون آنکه به مفهوم مداخلهٔ الاهی متوسل شد. کنش معجزگون خداوند یا

---

۱. معادل انگلیسی جلوهٔ ویژه، special effect است که effect به معنای معلول نیز هست؛ از همین‌رو، جملهٔ فوق در متن، با عطف توجه به این معنا قابل درک خواهد بود.(م.)

2. Deus ex machina

3. Rudolf Otto

4. *Das Heilige*

5. *Uber das Irrationale in der Idee des Gottlichen und sein Verhaltnis zum Rationalen*

میانجی‌گری‌های او نمونهٔ عالی رخدادی است که شخصیت مطلقش را آشکار می‌سازد، بی‌علت بودنش را یا اینکه صرفاً کنش ارادهٔ آزاد خویش است که نیروی آن الگویی را برای کنش‌های تمامی موجودات متناهی شکل می‌دهد، موجوداتی که تماماً به عنوان موجوداتی مخلوق از هیچ ترسیم می‌شوند. این صحنهٔ اولیهٔ خلق موجودات علی‌الظاهر معرف تمامی کنش‌های خلاقه ـ و در واقع، تمامی جلوه‌های ویژه‌ای ـ است که رد او را دنبال می‌کنند. واژهٔ جلوه یا معلول (effect) مشتق از واژهٔ لاتین *effectus* است که گذشتهٔ فعل *efficere* است به معنای «موجب شدن، پدید آوردن، تکمیل کردن، تأثیر گذاردن، اجرا کردن»؛ در واقع (یا به کلام دقیق‌تر، عملاً) نشانهٔ هر رخداد یا کنشی است که الگوی عالی ساختارش را در امر الاهی و شاید حتی در مفهوم توحیدی خداوند، می‌یابد: وجودی که هیچ علتی خارج از او نیست (از همین‌رو، متافیزیکی‌ترین نام خداوند نیز *causa sui* یا *تنها علت* است). در این قرائت، حتی ساختگی‌ترین جلوهٔ ویژه را نیز نمی‌توان بدون ارجاع (یا به یاد آوردن و فراخوانی) معجزه و هر چیزی که مظهر آن است، فهمید یا تجربه کرد.

برعکس، تفکر دربارهٔ معجزات بدون آشنایی با نوعی *تکنیکی‌بودن* یا تکنیسیته و، کاملاً به شکلی لفظی، *بهره‌برداری* هیچ‌گاه ممکن نخواهد شد. ابداع بشری (یا چنان‌که در افواه مشهور است، در جادو و معجزات کاذب) همواره همراه با نشانه‌های علی‌الظاهر یقینی و کنش‌های دست خداوند قابل فهم شده است. خداوند به منزلهٔ مهندس اعظم شناخته شده است (به منزلهٔ استاد صانع یا دمیورژ،[1] چنان‌که در کتاب *تیمائوس*[2] افلاطون آمده است، یا به عنوان *معمار جهان*،[3] که برای تمامی براهین فیزیکی ــ الاهیاتی در اثبات وجود او اموری مصطلح‌اند) ولی آن کسانی که معجزاتی حقیرتر را به نام او

1. Demiurge
2. Timaeus
3. Weltaumeister

انجام داده‌اند (چه شیاد و کاذب بوده باشند و چه صالح و صادق) به مهارت تکنیکی خاصی متوسل شده‌اند. حواریون و مؤمنانی که معجزات را اجرا می‌کنند ـ کنش‌ها، *نشانه‌ها و اعجازهای قدرتمند*،[1] شفادادن و دفع اجنهٔ پلید ـ جهان را با انتشار روح اعلی در هم می‌آمیزند و *با این کار* اقتدار خداوند را تثبیت می‌کنند.

ما باید چگونه رابطهٔ میان این دو عنصر امر معجزه‌گون ـ یا چنان‌که دریدا در مقالهٔ *اعتقاد و دانش* می‌گوید، دو منبع امر معجزه‌گون ـ رابطهٔ میان بازنمایی یا نمایش *رخدادی* علی‌الظاهر *خارق‌العاده*، از یک طرف و *مصنوع‌بودن* و *تکنیسیتهٔ* آن، از طرف دیگر، را درک کنیم؟ چگونه این دو خصلت، دوسویهٔ سکه‌ای همسان را شکل می‌دهند، دو جنبه از یک پدیده را که بدیهی‌بودن یا داده‌بودنش ـ و چنان‌که هست، اشباع آن ـ را بدیهی می‌پنداریم آن هم در مقام شاهدان، ناظران یا بینندگان؟ در ضمن نباید از خاطر ببریم که واژهٔ معجزه از کلمهٔ لاتین *miraculum* و فعل *mirari* به معنای «شگفت‌زده شدن از...» است.

کیث تامس[2] در کتاب *دین و افول جادو*[3] اجماعی تقریباً بی‌منازع در تحقیقات تاریخی مدرن را تکرار می‌کند، عقیده‌ای را که مبتنی بر پیش‌فرض گرفتن مدرنیزاسیون خطی، سکولاریزاسیون و تمایزیابی است، پدیده‌هایی که همگی سهمی به‌سزا در منطق *افسون‌زدایی* دارند.[4] محدودیت‌های تجربی

---

1. semeia, terata
2. Keith Thomas
3. *Religion and the Decline of Magic*
4. Keith Thomas, *Religion and the Decline of Magic* (1971; Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1991).

کتاب تامس مسلماً جامع‌ترین مطالعهٔ باور عامه‌پسند در قرون شانزدهم و هفدهم میلادی در انگلیس و یکی از تأثیرگذارترین مطالعات در باب دین (مسیحیت) و امور ماورای طبیعی است. مارسل گوشه نیز همین شاکله‌بندی دربارهٔ رازدایی را در کتابش اتخاذ می‌کند، ر.ک. به:

Le Desenchantement du Monde: Une Histoire Politique de la Religion (Paris: Gallimard, 1985); *The Disenchantment of the World: A Political History of Religion*, trans. Oscar Burge, with a foreword by Charles Taylor (Princeton: Princeton University Press, 1997).

و مفهومی این پیش‌فرض به شکلی روزافزون در حال آشکارشدن هستند، به‌ویژه هنگامی که با ابداعات تکنولوژیک و رسانه‌ایی که در اینجا مورد بررسی قرار گرفته‌اند، روبه‌رو می‌شوند. تامس چنین می‌نویسد:

> تقریباً تمامی ادیان بدوی از نظر پیروانشان، *رسانه‌ای* است برای کسب قدرتی ماورای طبیعی. این حکم بدان معنا نیست که دین از عملکرد خویش به منزلهٔ نظامی تبیینی، منبعی از احکام اخلاقی، نمادی از نظام اجتماعی یا جاده‌ای به نامیرایی بازماند؛ بلکه این حکم بدان معناست که دین همچنین چشم‌اندازی از *ابزار* ماورای‌طبیعی برای اعمال کنترل بر پیرامون زمینی بشر را نیز در اختیار دارد و آن را ارائه نیز می‌دهد. تاریخ مسیحیت ابتدایی نیز هیچ استثنایی بر این قاعده نشان نمی‌دهد. گرویدن به دین جدید، چه در روزگار کلیسای اولیه چه به لطف فعالیت‌های مبلغان دوران‌های اخیرتر، هماره از این امر سود جسته است که به گروندگان به دین نشان داده است که علاوه بر کسب *ابزاری* برای رسیدن به رستگاری آن‌جهانی، به جادویی جدید و توانمندتر نیز دست می‌یابند.[۵۶]

تامس نشان می‌دهد که هم نوشته‌های عهد جدید یا انجیل و هم نوشته‌های آبای کلیسا بر اهمیت و دلالت معجزات در «روآوردن گروهی مردم به دین مسیحیت» صحه گذاشته‌اند. در واقع، در تاریخ کلیسا، «قابلیت *اجرای* معجزات خیلی زود به محک جدایی‌ناپذیر قداست بدل شد».[۵۷] به همین منوال، کاهنان و انبیای عهد عتیق نیز مخالفان خود ـ بت‌پرستان ـ را با دعوت به انجام کنش‌های ماورای‌طبیعی به چالش کشیده‌اند. آنها در اصل قابلیت مخالفان خود به انجام چنین کارهایی را انکار نمی‌کردند؛ بلکه صرفاً بر *کارآمدی* و *تأثیر* بزرگ‌تر خویش در انجام پیشایندهای خاص تأکید می‌کردند. تامس چنین ادامه می‌دهد که به همین صورت، در کلیسا در دوران

قرون وسطی، «عمل و تأثیر معجزات» به منزلهٔ «*ابزار مؤثر* اثبات انحصار حقیقت» به شمار می‌آمده است:

> در قرون دوازدهم و سیزدهم، *زندگی* قدیسان به الگوی کلیشه‌ای و ثابتی بدل شده بود. آنها توفیقات معجزه‌گون مردان مقدس را به خود نسبت می‌دادند و تأکید می‌کردند که چگونه می‌توانند آینده را پیش‌بینی کنند، آب و هوا را تحت کنترل خویش درآورند، مردم را از گزند آتش و سیل محافظت کنند، به شکلی جادویی اشیای سنگین را جابه‌جا کنند و بیماران را شفا بخشند.[۵۸]

به گمان تامس، این *الگوی کلیشه‌ای* رسوب میلی است به *کنترل نظام طبیعی از طریق امر ماورای‌طبیعی و برعکس*؛ که نوعیِ همهٔ ادیان است. جادو، اخترشناسی، ساحرگی، باور به ارواح و اجنه، همگی اشکالی از میل به مذاکره با امر متعالی‌اند، میلی که دستخوش هجوم‌ها و دست‌اندازی‌های راززدایی متعلق به دوران جنبش اصلاح‌گرایی دینی و رنسانس و همچنین مکانیزه‌کردن روزافزون دیدگاه‌های اولیهٔ مدرن دربارهٔ کائنات خواهد شد. به باور تامس، جنبش‌های مذکور و دیدگاه‌های مدرن تلاش می‌کردند *جادو را از دین بزدایند* و در این کار به موفقیت‌های چشمگیری نیز دست یافتند.

این موضوع حقیقت دارد که روزگاری بوده است که دینِ *رسمی* یا عالی‌ترین اذهان آن به این نتیجه رسیده بودند که معجزه امری متعلق به گذشته یا صرف خرافات است که مناسب حال و دریافت *افراد عامی* یا منحصر به دایرهٔ *امور عامه‌پسند* و باورهای نافرهیخته است. با این حال، در سال ۱۸۷۰، کلیسای کاتولیک رومی [وابسته به پاپ] در طول سومین نشست از شورای اول واتیکان، مدعی شد که «اگر کسی بگوید که معجزات رخ نداده‌اند یا سرچشمهٔ الوهی دین مسیحیت نمی‌تواند پاسخ درخور یا برهانی مناسب برای وقوع معجزات ارائه کند، چنان فردی تکفیر خواهد شد»[۵۹] و از آن پس، جدال بر سر مدارک *تاریخی* اعتقاد مسیحی به سر آمد.

به گفتهٔ تامس، ریشه‌های محکومیت غایی امر معجزه‌گون در راست‌کیشی پروتستانی متقدم است:

> به نظر آن پروتستان‌هایی که معتقد بودند عصر معجزات مسیحی به آخر رسیده است، تمامی رخدادها یا جلوه‌های ماورای‌طبیعی ضرورتاً یا برخاسته از توهم شیادانه و ناشی از اعمال شیطان بود. چنین باوری رواج داشت که اهریمن نیز با اسرار طبیعت به خوبی آشناست و اگر نمی‌تواند مستقیماً در طبیعت اثری بنهد، آنگاه دست به جعل آن می‌زند. آن اشخاصی که اشیا را به مقاصدی به‌کار گیرند غیر از آن مقاصدی که طبیعت مقرر داشته است، به گناه بت‌پرستی، خرافات یا دست‌کم به توسل ضمنی به اهداف شیطان متهم می‌شدند.[۶۰]

ولی نقد دیوید هیوم بر تصدیق از طریق معجزات که در کتاب *گفت‌وگوهایی دربارهٔ دین طبیعی*، *تاریخ طبیعی دین*[1] و همچنین کتاب *تحقیقی دربارهٔ فاهمهٔ بشری*[2] بدان پرداخته است، به‌ویژه نقدی کوبنده بود.[3] استدلال سنتی این‌گونه است:

---

1. *Dialogues Concerning Natural Religion, The Natural History of Religion*

2. *An Enquiry Concerning Human Understanding*

۳. کارل بارت و امانوئل لویناس نیز، هر یک از منظری جداگانه، باور به معجزات را نکوهش کرده‌اند؛ اولی به عنوان دین من حیث ناباوری (*Unglaube*) و دومی به عنوان دین نابالغان. مع‌الوصف، چنین چیزی مانع از آن نمی‌شود که بارت باور را بر حسب نوعی معجزه تعریف کند: فصل چهارم کتاب *Der Romerbrief, Zweite Fassung 1922* (Zurich: Theologischer Verlag Zurich, 1989)، با نام "Die Stimme der Geschichte" که با بخش "Glaub ist Wunder" آغاز می‌شود. به همین منوال، امانوئل لویناس، به شکلی خستگی‌ناپذیر و بنا به خط ثابت اندیشه‌اش، معمای مسئولیت را بر حسب «معجزهٔ اثر یا رد پا» تبیین می‌کند؛ به عبارت دیگر، به منزلهٔ رخدادی که قابل تحویل به پدیدارشناسی نیست (nonphenomenologizable) و از همین‌رو، از خود نظام تجربه فراتر می‌رود و از آن تخطی می‌کند؛ یا به شکلی ناسازه‌گون، می‌تواند حاکی از امپریسیتهٔ مطلق یا *concretissimum* متعلق به «تجربهٔ تمام‌عیار» باشد. چه بارت و چه لویناس، نه بی‌شباهت با قرائت‌های تمثیلی‌ای که می‌توان نشانی از آنها را در هر عصری دید، از معجزه اسطوره‌زدایی می‌کنند و آن را از محتوای ماورای‌طبیعی و تاریخی

> این دو پیش‌فرض را هم‌زمان در نظر بگیرید؛ یعنی اینکه هم قدرت برآوردن معجزاتی را (یعنی تحقق رخدادهایی را که روی‌دادنشان در چهارچوب نظام طبیعت محال است) در نظر بگیرید که تنها خداوند می‌تواند به انسان عطایشان کند و هم اینکه خداوند چنین قدرتی را به کسانی که به او دروغ می‌بندند اعطا نمی‌کند؛ بنابراین هر کسی که چنین معجزاتی از او سر بزند، نشانه‌ای بر این است که خداوند چنین قدرتی به او بخشیده است و او اقتدارش در رساندن وحی را از خداوند دریافت کرده است؛ از همین‌رو، وحی و آن مکاشفه صادق بوده است.[۶۱]

جواب دندان‌شکن هیوم در فصل X از کتاب *تحقیقی دربارهٔ فاهمهٔ بشری*، با نام *در باب معجزات*، صرفاً شامل رواداشتن تردیدی است مبنی بر آنکه «بسیار محتمل است که مدارک ثبت‌شدهٔ تاریخی از برخی جهات دقیق نباشند و گواهی آنها دربارهٔ وقوع معجزه‌ای محل شک و تردید باشد».[۶۲] این برهان ـ مانند برهان و استدلالی که اسپینوزا در فصل ششم کتاب *رسالة الاهیاتی ـ سیاسی*[1] با نام *معجزات*[2] مطرح می‌کند ـ پیشاهنگ نقادی متنی است که از قرن نوزدهم به بعد باب شده است و با انجیل به منزلهٔ گزارشی تاریخی در میان دیگر گزارش‌هایی از این دست برخورد می‌کند. در نتیجه، پیشگویی‌های عهد عتیق و معجزات عهد جدید، همان‌گونه که مفسری در سال ۱۷۷۶ مدعی شده بود، از این بعد می‌بایست «برای اعتبار خویش، بر اعتبار دینی تکیه کنند که پیشتر قصد داشتند پشتیبانی برای اعتبار آن باشند».[۶۳]

به هر حال همگی تلاش‌ها برای بی‌اثر ساختن اهمیت و دلالت پایای امر معجزه‌گون چندان به افول و تباهی آن ختم نشده‌اند؛ تلاش‌هایی که شامل

می‌زدایند. نباید نتیجه‌گیری کرد که آنها صرفاً معنای معجزه را معنوی می‌سازند. در اینجا، منطق دیگری دست‌اندرکار است.

1. *Tractatus Theologico-Politicus* 2. De miraculis

جداساختن آن از ذات یا ماهیت دین از نظر طبیعی یا عقلی و همچنین شامل جداساختن آن از عقل و دانش، علم و تکنولوژی می‌شود. معجزه همچنان به حضور نامنتظره‌ی خود ادامه می‌دهد و از جاهایی سر بر می‌آورد که حتی بنا به ماهیت خود معجزه نیز غیرمنتظره و حیرت‌انگیز است. شاید این محو نگه داشتن چهرهٔ خویش یا فروتنی،[1] مربوط به ساختار درونی امر معجزه‌گون ـ و از همین‌رو، متعلق به ساختار امر جادویی و امر دینی ـ به معنای مطلق آن باشد. این منطق استثنای امر معجزه‌گون و امتلای این پدیده ـ خودبسندگی و بی‌تفاوت‌بودن یا بی‌اعتنایی آن به عناصر جزئی ـ سبب می‌شود که هیچ‌گاه به حقیقت تجربی یا واقعیت آشکار متصل نشود (حضور داشتن *و برای همه بودن*؛ وجه ظهور معجزه همواره منحصربه‌فرد بوده است و تنها قابل قیاس با تناظرات عملکردی خود) قابل قیاس با پارادایم و یادآوردهای خود ـ مانند وحی، تجلی، شمایل، نماز، قربانی و مانند آن ـ باشد.

شاید یگانگی و منحصربه‌فردبودن این رخداد مطلقیت ـ امر مطلق تجربه، یا دست‌کم امر مطلق شرایط و محدودیت‌های امکان وجود خود ـ را هیچ کس به خوبی ژان لوک ماریون در *داده‌شده: جستاری در باب پدیدارشناسی نعمت*[2] تحلیل نکرده باشد. ماریون این احتمال ـ و نه واقعیت یا کارآمدی! ـ مکاشفه یا وحی[3] را بر حسب فرم ناسازه‌گون هبه‌ای[4] تبیین می‌کند که ساختارش مشابه گسست یا فوران معجزه است. او با سخن گفتن از ساختار کلی این رخداد، متذکر می‌شود که این امر «تصمیم‌ناپذیر» باقی می‌ماند، آن هم بر حسب موقعیت ـ و موقعیت‌مندی ـ پیشایندش و از همین‌رو، «بدون علتی درخور یا مقتضی» است.[۶۴] در نتیجه، اینک می‌توانیم استنتاج کنیم که معجزه به لحاظ مفهومی و وجودشناختی یا اُنتولوژیک، همان

---

1. self-effacement
2. *Etant Donne: Essai d'une Phenomenologie de la Donation*
3. Revelation
4. donation

فضایی را اشغال می‌کند که «معلول یا جلوهٔ توهمی‌ای» اشغال می‌کند که در طول ظهور تاریخ، وارد عمل شده باشد. *به لحاظ تحلیلی*، هیچ‌گونه تفاوت قابل مشاهده‌ای میان معجزهٔ حقیقی و معجزهٔ کاذب، میان شمایل و بت و میان دعا به پیشگاه الوهیت و کفرگویی وجود ندارد.

خلاصه آنکه، نه تنها دلایل تجربی، تاریخی و تکنولوژیک بلکه دلایل نظام‌مندی وجود دارند مبنی بر آنکه این حکم را رد کنیم که زمانی بوده است (یا خواهد رسید) که امر جادویی و امر معجزه‌گون ساحت دین را ترک کرده باشند، درست به همان صورتی که دلایلی وجود دارند مبنی بر آنکه نپذیریم دین ممکن است به تمامی از عقل، سکولاریزاسیون، مکانیزاسیون، تکنولوژی، رسانه‌ها، مجازی‌ساختن و نظایر آنها رخت بربندد.

اگرچه مباحثات شبه‌عامه‌پسند متنوعی دربارهٔ پیوند میان دین و تکنولوژی صورت گرفته است (با عناوینی چون دین *تکنولوژی* یا *خدا در کامپیوتر*)،[1] تا آنجا که من خبر دارم، دریدا نخستین کسی بود که بر ضرورتی متضاد پافشاری کرد؛ یعنی بر مفهوم‌پردازی مجدد مقولهٔ دین در پرتو ایجاد و تکامل جدیدترین رسانه‌ها، به‌ویژه بر مفهوم‌پردازی دوبارهٔ رابطهٔ چندوجهی ـ یا دقیق‌تر، *فصل مشترک* ـ میان آنها تأکید کرد. ما نباید دیگر تأمل خود را منحصراً به معنای دین ـ معنای اعتقاد، باور و متضادهای ظاهری‌اش چون دانش و تکنولوژی ـ چه از نظر تاریخی و چه در زمانهٔ حاضر، محدود کنیم؛ بلکه باید بر اهمیت و دلالت فرایندهای رسانش و رسانه‌ای‌شدن متمرکز شویم، بر فرایندهایی که در وهلهٔ اول، بدون آنها و

---

۱. کیث تامس در مروری انتقادی بر کتاب دیوید نابل، دین *تکنولوژی: الوهیت انسان و روح ابداع*، استدلال می‌کند که باید در ارزیابی پیوند ظاهری میان تصاویر یا خیال دینی و توسعهٔ تکنولوژیک جانب احتیاط و دقت را نگه داشت. نوشتهٔ تامس که عنوان کنایی *خدا در کامپیوتر* را دارد (مجلهٔ *نیویورک ریویو آو بوکز*، ۱۷ دسامبر ۱۹۹۸، ص ۸۰ـ۷۸)، برای روشن ساختن ادعایش مثال‌های فراوانی می‌زند. علی‌الخصوص برای قرن بیستم که شاهد ظهور و گسترش جلوه‌های ویژه بود، این ادعا که ابداعات به شکلی پنهانی توسط برنامه‌ای الاهیاتی هدایت می‌شوند، نادقیق می‌نماید.

خارج از آنها، دین نخواهد توانست خود را تجسم ببخشد و آشکار کند. به گمان دریدا، در تقابل با تحلیل هایدگر، رسانه‌ای‌شدن و تکنولوژی‌ای که موجِد آن است، شرط امکان هر گونه آشکارشدن و نامستوری دین ـ یا به زبان دقیق‌تر، شرط امکان آشکاری‌پذیری آن ـ را شکل می‌دهد. عنصری از تکنیسیته به قلمرو امر استعلایی[1] تعلق دارد و بالعکس.[2][۶۵]

1. transcendemtal

۲. بنیامین حکایت تردستی را می‌گوید که چشم‌بندی‌های هنرمندانه‌اش با توپی جادویی علی‌الظاهر وابسته به کمک فعالانهٔ یاریگری نادیدنی بود؛ جن کوتوله‌ای که درون توپ بود و حرکات خارق‌العاده‌ای به آن می‌داد. حرفهٔ تردست وقتی به اوج خود رسید که سرآخر، قرار شد مهم‌ترین برنامهٔ تردستی‌اش در بارگاه سلطان قسطنطنیه انجام شود و او نادانسته موفق به انجام این حرکات آکروباتیک نامعمول شد، آن هم بدون همکار نامرئی‌اش که درون گلوله، ناخوش افتاده بود ولی صرفاً پس از تردستی، استاد را از این واقعه خبر کرد. جلوهٔ ویژهٔ توپ رقصان، به معنای غیرمجازی کلام، توسط دستکاری استاد تردست ممکن شد و از همین‌رو، در اینجا، نوعی مهارت، مصنوعیت و تکنیسیته خصلت معجزه‌گون خویش را به ظهور می‌رسانند، آن هم نه فقط در برابر چشمان مخاطبان بی‌خبر. اینکه استاد تردست چه به کمک جن کوتوله و چه بی‌کمک او می‌تواند تردستی خویش را انجام دهد، تفاوت قابل ردگیری‌ای میان حرکات واقعی و مصنوعی وجود ندارد، این‌گونه می‌نماید که نیروی خلاق تردست، نادانسته تکنیک دستیار خویش را جذب کرده، درونی خود می‌سازد، آن هم به صورتی که دیگر نیازی به وجود جن کوتوله نیست. یا شاید، این جن کوتوله بوده است که تمام مدت، فقط به کار تقلید از اطوار حرکت از راه دور یا تله‌کینه‌تیکی استاد خویش بوده است؟ حکایت، این پرسش‌ها را بی‌جواب می‌گذارد. حکایت دال بر این است که امر خارق‌العاده و معجزه‌گون نوعی تکنیسیته را فرض می‌گیرد، حتی وقتی این تکنیسیته عملاً پشتیبانی خود را قطع می‌کند. همچنین چه جن کوتوله حاضر باشد و چه نباشد، تکنیسیته به نوبهٔ خویش مبتنی بر ساختاری خاص از باور است؛ یعنی مبتنی بر ادراک مخاطبان یا بینندگان.

در اینجا نمی‌شود به یاری‌گر مخفی دیگری نیندیشید، کوتوله‌ای که یاری‌گر آدمک ماتریالیسم تاریخی‌ای است که بنیامین در اولین تزش از *تزهایی در باب تاریخ* آن را حکایت می‌کند. حکایت‌ها ساختاری مشابه دارند:

حکایت می‌کنند از آدمکی که چنان ساخته شده بود که می‌توانست به استادی شطرنج بازی کند و هر حرکت مهره‌های حریف را با حرکتی که ضامن برد او باشد، پاسخ گوید. عروسکی در جامهٔ ترکی با قلیانی در کنار، روبه‌روی صفحهٔ شطرنجی گذارده بر میزی عریض. مجموعه‌ای منظم از آینه‌ها این توهم را پیش می‌آورد که این میز از همه‌سو شفاف است؛ حال آنکه به واقع، گوژپشتی ریزاندام که شطرنج‌بازی خبره بود، در جوف میز می‌نشست و به یاری رشته‌ها، دستان عروسک را

این ارجاع همه‌گیر ما را به دو فرضیه‌ای بازمی‌گرداند که این بخش را با آنها آغاز کرده بودم؛ یعنی این گمانه که جلوه‌های ویژه را باید در پس‌زمینهٔ سنت دینی، و به‌ویژه معجزه، درک کرد و دوم آنکه معجزه همواره با وجه مشخصهٔ نوعی مکانیسیته یا تکنیسیته توصیف می‌شود. سخن گفتن از جلوه‌های ویژه، بر حسب *معجزات*، دست‌کم دو معنای روشن دارد: اول آنکه، این موضوع دال بر آن است که باید کاربست‌پذیری دنیای دین ـ مفهوم و تصور آن و آرشیو معنایی و شکلی آن ـ را *تعمیم بخشید*، بدین منظور که تقریباً همهٔ آن چیزهایی را شامل شود که در دوران‌های مختلف، خود را از دین جدا کرده‌اند (یا آن چیزهایی که دین به نوبهٔ خود درصدد ایجاد فاصله‌ای با آنها بوده است). از همین‌رو، امر جادویی و امر تکنولوژیک فضایی یکسان را اشغال خواهند کرد و از نظام یا رژیمی واحد و منطقی واحد متابعت خواهند کرد.

دوم آنکه، سخن گفتن از معجزات بر حسب *جلوه‌های ویژه* به معنای *مبتذل‌ساختن* معنا و مجالِ نه صرفاً دین، بلکه متناظرات ظاهری آن (جادو و تکنولوژی) نیز است. چنین استراتژی‌ای چه فایده‌ای دربرخواهد داشت؟ از

هدایت می‌کرد. می‌توان نوعی قرینهٔ فلسفی برای این دستگاه متصور شد. عروسکی که نامش ماتریالیسم تاریخی است، باید همواره برنده شود. او می‌تواند به سهولت همهٔ رقبا را از میدان به در کند، به شرط آنکه از خدمات الاهیات بهره‌مند شود، الاهیاتی که امروزه همه می‌دانیم، آب رفته است و باید از انظار کنار رود.

(Benjamin, *Gesammelte Schriften, Vol.1-2*, 693; *Illuminations*, trans. Harry Zohn, ed. and introd. Hannah Arendt [London: Fontana Press, 1992], 245).

این ماشین که از همه‌سو شفاف است، باید طوری کار کند انگاری ورای هر گونه دستکاری و تقلب است؛ به عبارت دیگر، بدون کمک کوتولهٔ نادیدنی (پشتیبانی تقریباً ماورای‌طبیعی و همه‌جانبهٔ الاهیات، باید در سکوت و با نیرویی جادویی عمل کند). مع‌الوصف، بدیهی است که بدون چنان کمکی (کمک کوتوله، کمک الاهیات) انجام هر گونه حرکت و پیروی از شاکله‌های ثابت ناممکن است. آدمک کاملاً کارآ، به مانند تکنیسیتهٔ کنش استاد تردست که کاملاً درونی‌شده است، اسرارآمیزتر و معجزه‌گون‌تر از ساختار مضاعف همکاری میان این دو منبع (دو طبیعت، دو بدن و غیره) است. از یک منظر، اوج تردستی اینجاست: واگذاری و تحقق تکنیسیته؛ به طوری که محال است سرآخر گفت که کدام کدام است.

یک نظر، چنین کاری اوضاع را پیچیده خواهد ساخت و از همین‌رو، موجب تصحیح تضاد ساده‌انگارانهٔ میان قلمروهایی می‌شود که ما صرفاً می‌توانیم آرزوی جدایی‌شان را در سر بپرورانیم. با از میان برداشتن آخرین و مهلک‌ترینِ تمام تضادهای دوتایی ـ در واقع، با از میان برداشتنِ خود چهارچوب دوتایی به معنای مطلق ـ شاید دیگر معجزه‌ای به وقوع نپیوندد. به هر حال، احتمالاً تأثیر یا جلوه‌ای مفید به بار خواهد آمد.

پسایکتاپرستی و رسالت مطالعات تطبیقی دین در زمانهٔ حاضر

اگر پدیدهٔ *پسایکتاپرستی*،[۶۶] اصطلاح و تشخص تاریخی آن، به معنای کهنگی و منسوخ‌شدن یکتاپرستی، از مدافتادن غلبه و برجستگی اجتماعی ـ تاریخی و نهادی آن و همچنین از دست رفتن تجانس خود مفهوم یکتاپرستی باشد، آنگاه دست‌کم آیندهٔ مطالعات دانشگاهی دین نیاز به بازتعریف خواهد داشت و همچنین است آیندهٔ رشتهٔ دانشگاهی‌ای که به لحاظ سنتی به مرجع اصلی یکتاپرستی، یعنی به خداوند با یا بدون گیومه، متصل است ولی این موضوع به هیچ وجه حاکی از آن نیست که دین (منهای یکتاپرستی یا، چنان‌که به امری واحد می‌رسد، به علاوهٔ آنچه از یکتاپرستی واحدی باقی مانده است) موضوعیت خویش را به عنوان مقوله‌ای فکری، فرهنگی و انتقادی یا به عنوان موضوعی وجودشناختی یا اگزیستانسیال، اخلاقی و حتی ژئوپولیتیکی از دست داده است؛ کاملاً برعکس، هر چه بیشتر اهمیت صحبت از نقش فزایندهٔ امر دینی، به یک شکل یا شکلی دیگر، احساس می‌شود. دین همیشه وجود دارد، تا ابد، تا زمانی که تاریخ به پایان برسد. اگر الاهیات و پیش‌فرض خاموش آن ـ یعنی، ارجاع به یکتاپرستی یا در این مورد، چندخدایی ـ به راستی بنا به اصول فلسفی و تجربی بیش از پیش غیرقابل‌دفاع می‌شود، آنگاه تبعات آن برای مباحثات بعدی دربارهٔ دین، به طور کلی، چه خواهد بود؟ از این به بعد،

رسالت وحدت عمل‌گرایانهٔ راهبردهای میان‌رشته‌ای و از لحاظ نظری شکل‌گرفته‌ای که ذیل عنوان کلی *مطالعات* دینی معاصر قرار می‌گیرند، چیست؟ برنامهٔ مطالعات دین، ورا یا مابعد الاهیات، در تمامی نهادهای سنتی و مدرن آن چه باید باشد؟ همچنین فلسفه ـ و یا به عبارتی مرتبط‌تر، فلسفهٔ دین ـ با این موضوع چه ربطی خواهد داشت؟

اگرچه الاهیات سنتی ـ به مانند اصل خاموش آن یعنی یکتاپرستی ـ ازمدافتاده می‌نماید، این بدان معنا نخواهد بود که مطالعات تطبیقی و امروزی دربارهٔ دین و مجموعه‌ای از اصطلاحات انتقادی‌ای که به‌کار می‌گیرد، نباید اجازه دهند که به فهم مدرنی از این ابژه و رسالت تقلیل یابد (یعنی به مطالعهٔ علمی دین در مقام پدیده‌ای تاریخی و فرهنگی). از منظری پیچیده، الاهیات سنتی و معادل مدرن آن (*religionswissenschaft*)، دو طرف سکه‌ای واحد را شکل می‌دهند.[۶۷] الحادِ روش‌شناختی ـ به شکلی منفی، چنان‌که همیشه بوده ـ به چیزی متصل می‌ماند که به عبث می‌جوید و در پی آن است که آن را در طبقات تحقیق دانشگاهی یا مدرسی جا دهد. الحاد دیگر نمی‌تواند صراحتاً آن چیزی را تصدیق کند که مقدر است تنها مضمون ممکن مطالعهٔ روشمند و مدرسی دین باقی بماند.

این چنین استدلالی می‌توانند پایه و اساس خود را در کتابی نوشتهٔ گروهی از نویسندگان بیابد که اخیراً تحت عنوان *اصطلاحات انتقادی برای مطالعات دینی*[۶۸] به چاپ رسیده است. در ضمن، استدلال مورد بحث ممکن است بنیاد و شالوده‌اش را در دیدگاهی استوار سازد که اینک مورد وثوق اکثریت محققان است، دیدگاهی مبنی بر آنکه فهم اصطلاح دین، در برداشت سنتی از دین و معادل مدرن آن، همواره ملوّث به پیش‌فرض‌هایی است که (عده‌ای آن را غربی، فردگرایانه، شخصی‌شده یا حتی پروتستان می‌نامند و) به لحاظ امپریک ناموجه است، آن هم به این دلیل که محدود به تجربه‌ای خاص و از همین‌رو، به لحاظ فلسفی ابتدایی و سطحی است. من

راهبردی متفاوت در پیش خواهم گرفت و کلیات رسالتی از نظر فلسفی چالش‌برانگیز را برای مطالعات تطبیقی دین در زمانهٔ حاضر، ترسیم خواهم کرد، آن هم تحت شراط پسایکتاپرستی. پسایکتاپرستی هر معنایی داشته باشد به معنای پایان دین *به طور کلی و به شکل مطلق آن* است؛ البته به شرطی که اصطلاح دین را به معنایی صوری‌تر، یا به عبارت دیگر، فلسفی و به شکلی عام کاربست‌پذیر در نظر بگیریم.[۶۹]

خلاصه آنکه، اصطلاح و پدیدهٔ پسایکتاپرستی، به جای آنکه دال بر پایان مطالعهٔ دین تطبیقی باشد، معرف چالش فکری‌ای است که رسالتی حتی مهیب‌تر و تحقیقی *میان‌رشته‌ای‌تر* را نسبت به آنچه الاهیات سنتی و مدرن (*religionswissenschaft*) می‌توانست تصور کند، پیش می‌نهد. فرایندهایی که برسازندهٔ جهانی‌شدن، ظهور هویات چندفرهنگی و اشکال جدید شهروندی‌اند و همچنین روندهایی که حاق در آن چیزی هستند که مانوئل کاستلز به شکلی مناسب و مقتضی، آن را به عنوان *عصر اطلاعات* توصیف کرده است، همگی ملازم و شاید مقدمهٔ *کلی‌تر و جهانی‌تر شدن مقولهٔ دین* هستند. اگر از یک منظر، دین همه‌جا هست، اگر دین نشانهٔ ارتباط با دیگران و غیریتی باشد که خود را به نوعی یکسانی (یا چنان‌که در نظریهٔ لویناس مطرح خواهد شد، به نوعی تمامیت) محدود نمی‌سازد، آنگاه ضمناً دین *هیچ‌جا* نیست: دین دیگر مستقیماً به عنوان ابژه‌ای از نظر امپریک و مفهومی مشخص برای مطالعه در دسترس نیست. بنابراین به شکلی ناسازه‌گون، در پروژه‌های میان‌رشته‌ای و از نظر تحلیل، بلندپروازانهٔ مطالعات دینی معاصر، دین ـ به تعریف صوری‌اش ـ به سرنوشتی دچار می‌شود که مشابه یکتاپرستی در اشکال سنتی و مدرن الاهیات و *religionswissenschaft* است. شاید این خودشناسی مطالعات دینی معاصر پرتو روشن‌کننده‌ای بر آن چیزی بیفکند که به صورت پس‌نگرانه، مایهٔ الهام الاهیات و به‌ویژه الاهیات فلسفی باشد. این پاسخ دانشگاهی و آکادمیک به پسایکتاپرستی، به جای

آنکه سنت‌شکنانه باشد، می‌تواند حق اهمیت و دلالت تاریخی و حقیقتی را به جای آورد و باید از نو بر آن صحه گذارد، حقیقتی که از منظری به طور ریشه‌ای متفاوت، به عنوان میراثی است که نباید نادیده گرفته شده، یا انکار شود.

در نهایت، چنین چشم‌انداز یا نظرگاهی را به چه معنایی، می‌توان میان‌رشته‌ای یا تطبیقی شمرد؟ شاید به همان صورتی که مطالعهٔ ادبیاتی را که از محدوده‌های ملی یا زبان‌شناختی می‌گذرد، به شیوه‌ای نامنتظره تطبیقی خوانده می‌شود. با توجه به قیاسی تردیدناپذیر میان رسالت‌هایی که برای مطالعهٔ دین مطرح می‌شود و آنچه در مطالعهٔ تطبیقی ادبیات می‌گذرد (از آنجا که صرف قیاس ـ و در واقع، تطبیق ـ است میان فرم‌های تحلیل بصری و تحلیلی فرهنگی که گسترهٔ گسترده‌تری دارد)، شاید بتوانیم آنچه را به یاد آوریم که دیوید ولبری[1] و جان بِندر[2] در پیش‌گفتار عملگرایشان بر کتاب *پایان علم بلاغت*[3] خاطرنشان می‌کنند. آنها می‌نویسند:

> شاید بتوان استدلال کرد که در جهان دانشگاهی *مابعد هامبولتی*،[4] رشتهٔ ادبیات تطبیقی جانشینی برای سنت آموزهٔ بلاغت و آموزشی است که بر مطالعهٔ ادبیات در اروپا پیش از ظهور انواع علوم لغت‌شناسی یا فیلولوژی ملی استیلا داشت.[۷۰]

اگرچه این دلیلی کافی برای لزوم بازاندیشی پیش‌فرض‌ها و محدوده‌های این رشتهٔ دانشگاهی به نظر می‌رسد، این دو نویسنده دلیلی دیگر اقامه می‌کنند و ملاحظات ضروری‌تری ارائه می‌دهند مبنی بر آنکه چرا ارجاع به علم بلاغت، «موجد تأمل در باب جوهر فکری» و گسترهٔ این حوزه می‌شود:

---

1. David Wellbery
2. John Bender
3. *The Ends of Rhetoric*
۴. humboldtian به معنای نظریهٔ ویلهلم ک. فون هامبولت (Wilhelm K. von Humboldt) فیلسوف آلمانی (۱۸۳۵ـ۱۷۶۷) دربارهٔ آموزش دانشگاهی است.(م.)

> به دنبال موج *نظریه* در دو دههٔ پیش، ادبیات تطبیقی به شکلی فزاینده شکل رشته‌ای علمی را به خود گرفته است که در آن، شالوده‌های مفهومی خود مطالعات ادبی بازاندیشیده می‌شوند؛ از همین‌رو، توصیف‌کنندهٔ تطبیقی معنایی جدید می‌یابد و دیگر صرفاً به بُعد قصدی این رشته از مطالعات ادبی اشاره ندارد؛ بلکه به میان‌رشته‌ای بودن و شاخصهٔ فراانتقادی بودن آن نیز اشاره می‌کند. امروزه دنبال کردن ادبیات تطبیقی، تا حدی، به معنای تعمق در پیوندهایی است که ادبیات را به دیگر حوزه‌های دانش وصل می‌کند. علم بلاغت گستره‌ای است که در آن، پیوندهای مذکور برجسته و نمایان می‌شوند. علم بلاغت، به آن صورتی که تصور می‌شود و امروزه به عمل درمی‌آید، در چهارچوبی میان‌ریشه‌ای صورت می‌گیرد که به حوزه‌هایی چون فلسفه، زبان‌شناسی، مطالعات ارتباطات، روان‌کاوی، علوم شناختی، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، نظریهٔ سیاسی و نظایر آنها نیز سر می‌زند.[۷۱]

چنین چیزی، کمابیش، دربارهٔ رشتهٔ دین تطبیقی معاصر نیز صدق می‌کند و از همین‌رو، باید ـ مثل علم بلاغت کنونی ـ با «منابع مفهومی حوزه‌های متعدد»[۷۲] سروکار پیدا کند... پروژه‌ای با این چنین بلندپروازی‌هایی، باید بر تحقیقات میان‌رشته‌ایی استوار باشد که پیشتر در شماری از حوزه‌های متقاطع و دارای فصل مشترک صورت گرفته‌اند، تحقیقاتی که توسط مورخان، فیلسوفان، جامعه‌شناسان و مردم‌شناسان، محققان ادبی و محققان فرهنگ بصری انجام شده‌اند. اگرچه این پروژه باید نتایج، پیش‌شرط‌ها و استدلالات آنها را در جهات جدید دنبال کند. این پروژه باید هدفش را مواجه‌ساختن یافته‌های جدید با نقش‌مایه‌های مرکزیی قرار دهد که تحلیل مفهومی و پیامدهای نظام‌مند آنها، شکل‌دهندهٔ دلمشغولی‌های عمدهٔ این رشته‌ها هستند. این راهبرد شاق، نظام‌مند و التقاطی، شاید راهگشاترین مسیر به تفسیر صلب پیش‌فرض‌های نظری‌ای باشد که غالباً در اکثر نوشته‌های

مربوط به جامعهٔ چندفرهنگی مدرن و مقولهٔ شهروندی، جهان‌وطنی و دموکراسی، به شکل تلویحی، ناگفته یا صرفاً نامشخص می‌مانند. تأثیرات عملی این اغتشاش - یعنی درهم‌آمیختگی هم‌زمانِ ایده‌آلیسم خام و امپریسیسم - فاجعه‌بار خواهد بود. نه تنها روکردن به سوی دین باعث حیرت اکثریت می‌شود، اثر چندان و درس قابل‌توجهی به دست نمی‌دهد. در اینجا، بازنگری امر *الاهیاتی - سیاسی* ربط‌ها و پیوندهای جدیدی می‌یابد.

مطالعهٔ قلمرو امر سیاسی - قلمرو سیاست به عنوان امری *نامعمول*، به عبارت دیگر، قلمرو *الاهیات سیاسی*، گیرم به معنایی غیر از آن معنایی که کارل اشمیت هنگام صحبت از *وضعیت استثنایی*[1] مد نظر داشت، وضعیتی که حاکم به تنهایی تصمیم به ایجاد آن با اعلام وضعیت استثنایی می‌گیرد - شکل‌دهندهٔ *via regia* برای برآوردن چالش مطالعهٔ تفاوت فرهنگی در کل و تفاوت دینی به طور خاص است. در واقع، مطالعهٔ دومی کلیدی برای مطالعهٔ اولی در اختیارمان می‌نهد. به هر حال، ممکن است به دلیل امتیازی که در حال حاضر دیگر رشته‌ها نسبت به مطالعهٔ دین دارند، این وسوسه پیش آید که این مسیر پژوهش صرفاً مسیری *استراتژیک* و *موقتی* فرض شود. امر دینی - آنچه از امر الاهیاتی باقی می‌ماند - ذاتاً یا به طور ساختاری با امر سیاسی پیوند نخورده است، دست‌کم این پیوند بیشتر از پیوندی نیست که امر دینی با امر زیبایی‌شناختی، امر مصنوعی، امر زیست‌شناختی، امر تکنولوژیک و نظایر آن دارد. در واقع، تعالی، توهّم استعلایی ایده‌های متافیزیکی - از جمله مقولات عقلی وحیانی یا تفاسیر آن - شکل یا قالب پدیداری متفاوتی می‌گیرد که مبتنی بر بافت و زمینهٔ تجربی و تاریخی است. آنچه دریدا، به تبعیت و همچنین نقد هوسرل - به عنوان تاریخیت استعلایی - درک می‌کند، چیزی نیست جز ناگزیری منطق خاصی از *تجسدات* چندگانه در چیزی که گویا در اصل *مجموعه‌ای نامتناهی از جانشینی‌ها* یا

1. state of exception

دگرگونی‌های امر نامتناهی در نظام امر متناهی. در اینجا در ضمن، منطق مذکور، منطق خیانت، بت‌پرستی و کفرگویی ناگزیر نیز هست و لزومی ندارد در اینجا به کفر بپردازیم؛ فقط اینکه این احتمال ضروری، امر دینی و نوعی وحشت دینی[۷۳] *را با یکدیگر همراه می‌سازد*.

رئوس کلی این کتاب

هر تحقیقی دربارهٔ رابطهٔ میان دین و رسانهٔ باید پرسش‌های مرکزی و گستره‌های درهم‌تنیدهٔ خاصی از پژوهش را دنبال کند. اول اینکه، بازگشت صریح امر دینی به عنوان موضوعی مورد بحث در فلسفه، نقد فرهنگی و نظریهٔ سیاسی، متأثر از ظهور دوبارهٔ دین در مقام نیرویی به شدت مبهم و دوپهلو در صحنهٔ جغرافیای سیاسی زمانهٔ کنونی است. این رشته‌ها باید فضای دانشگاهی را با مباحثات خویش دربارهٔ این موضوع پر کنند؛ همان‌گونه که مردم‌شناسان و مورخان به طور پیوسته مصالح و مواد خامی دربارهٔ مسائل دینی تولید می‌کنند. در پرداختن به رابطهٔ میان دین و رسانه‌ها در پیچیدگی خاص آن و از طریق جزئیات بسنده، باید تمامی اطلاعات و آمار و ارقام دقیقِ مرتبط ـ و تجربی ـ را مد نظر داشت و بدانها پرداخت. تنها پس از این است که می‌توان به پرسش‌های کلی‌تر پرداخت؛ برای نمونه اینکه چه چیزی در دین و رسانه‌ها و رابطهٔ میان آنهاست که سبب این تغییرات گشتاری می‌شود که امروزه شاهد آنهاییم؟ به چه معنا یا تا چه گستره‌ای، تغییرات مذکور اموری ـ از ریشه ـ نامنتظره‌اند؟

دوم آنکه، مردم‌شناسان، نظریه‌پردازان ادبی و سیاسی و فیلسوفان، به یک اندازه، باید دشواری نظام‌مند مفهوم‌پردازی دوبارهٔ دین و رسانه‌ها و رابطهٔ چندوجهی میان آنها را تصدیق کنند. چه چیزی امکان وابستگی متقابل و دوسویهٔ آنها را فراهم می‌آورد؟ چگونه مشابهت ساختاری میانِ، فی‌المثل، جلوه‌های ویژه و امر معجزه‌گون پرسش‌های پیچیده‌ای را پیش می‌آورند؛

مانند آن پرسشی که اخیراً در مجلهٔ *اکونومیست* مطرح شده بود، آن هم در مقاله‌ای با نام *خدایی از کامپیوتر*:[1] «چگونه رسانه‌ای جدید قصه‌ای بس قدیمی را بازمی‌گوید؟»[۷۴] بی‌تردید، رسانه‌های جدید هیچ‌گاه همان پیام [قدیمی] را منتقل نمی‌کنند، حال گذشته از مقیاس متفاوت و آهنگ متفاوت انتقال آن پیام؛ رسانه‌ها جهشی کیفی را سبب می‌شوند و در ضمن، نوعی ابهام مکمل را نیز ایجاد می‌کنند. با همین ابهام است که دین نهادینه‌شده سر جنگ دارد.[۷۵]

گزارش و تفسیر مک‌لوهان از رسانه‌ها به منزلهٔ «گسترش بیرونی انسان» دال بر تمام آن چیزهایی است که دریدا و دیگران دربارهٔ رسانه‌ها، ذیل مقولهٔ «عضو مصنوعی آدم»، از آن بحث کرده‌اند، از جمله چیزی که دریدا در *اعتقاد و دانش* با نقل‌قول از برگسون به ذهن خواننده متبادر می‌سازد، نقل‌قولی در آخرین جمله از *دو منبع اخلاق و دین*[2] است که از نوعی مکانیسیته سخن می‌گوید که خدایان را تولید می‌کند. برگسون از این موضوع به عنوان تلاشی سخن می‌گوید که «باید انجام پذیرد و بر سیارهٔ متمرد ما صورت گیرد، تلاشی که در واقع عملکرد اساسی عالم است و ماشینی است برای ساخت خدایان». او یادآور می‌شود که نوع بشر از همان بدو پیدایش حامل داغی از «تکانش معنوی» بوده است و زیر پای خویش، «گنجی معجزه‌گون» را می‌یافته است؛ و در عین حال، آن «عرفان و رازوارگی، مستلزم مکانیک» بوده است؛ درست به همان صورتی که «مکانیک نیازمند نوعی عرفان و رازوارگی» است.[۷۶]

سوم و آخر آنکه تعمیق و تحقیق در باب ماهیت و سویه‌ها یا مدالیته‌های رسانه‌ها ـ و سویه‌های خود مفهوم رسانه ـ ضروری است.[3][۷۷] عنصری از

---

1. Deus ex Computer

2. *Le deux souorces de la morale et de la religion*

۳. اصطلاح مرتبط دیگر در این بافت و زمینه، *اقتصاد* است که به شکلی مجاب‌کننده توسط

تکنیسیته به قلمرو امر استعلایی تعلق دارد و چنان‌که پیشتر بحثش شد، شاید نوعی دینی‌بودن به گستره و عملکرد امر تکنولوژیک تعلق داشته باشد. ما در انتخاب نام *دین و رسانه‌ها* به جای عنوان *دین و رسانه* به عنوان مضمون مرکزی کتاب، به این مکمل‌بودگی بنیادین توجه داشته‌ایم. مقولهٔ مورد بررسی در اینجا، فراتر از تغییراتی می‌رود که ناشی از عملکرد رسانه‌های توده‌ای، رسانه‌های جدید و تکنولوژی‌های اطلاعاتی است، رسانه‌ها و تکنولوژی‌هایی که در عصر حاضر ساختار ارتباطات را زیرورو کرده‌اند، ساختار ارتباطات، ساختار انتقال و از همین‌رو، به صورتی مستقیم و غیرمستقیم، ساختار سنت، تاریخیت و زمان‌مندی را از پایه دگرگون

مری‌ژوزه موندازن به بحث کشیده شده است، در کتاب *تصویر، شمایل، اقتصاد*: *Les Sources Byzantines de I Imaginaire Contemporian* (پاریس: انتشارات سوئی، ۱۹۹۶). موندازن مباحثات علی‌الظاهر انتزاعی و جزمی میان نفی شمایل و تقدیس شمایل را با پرسش امر سیاسی، نهادهای سیاسی، اقتدار و نظایر آن مرتبط می‌سازد. او استدلال می‌کند که اقتصاد همان اصل مذاکرهٔ ممکن میان امر نامرئی (تصویر) و امر مرئی (شمایل) است. هم نکوهش کل امور مرئی به دلیل احترام به امر الاهی (که ناشی از سوءتفاهم است) و هم یکسان‌سازی بر خطای امر الاهی با جزئی از نظام جهان مادی (یا حتی با خود نظام کائنات یا جهان خلق) را باید به عنوان بت‌پرستی شمرد و ردشان کرد. موندازین اثبات می‌کند که این اتصافات بدون پیامدهای سیاسی، و در بیشتر موارد، بدون پیامدهای فاجعه‌برانگیز نمی‌شود. از همین‌رو، مذاکره چه به لحاظ الاهیاتی و چه به لحاظ سیاسی امری ضروری است. از همین‌رو، بر اساس جزم رستاخیز مسیح و همچنین هم‌ذاتی میان مسیح و انسان، نوعی تصویر مسیحی ایجاد می‌شود که مرئی و از همین‌رو، مقید به کنترل است. از همین‌رو، مباحثهٔ میان نفی شمایل و تقدیس شمایل، با وجود گفتهٔ مشهورترین نظریه‌پردازان دو طرف، نوعی الاهیات سیاسی را به راه می‌اندازد. مباحثات موندازن واجد همان تأثیری در مسیحیت است که مباحثات موشه هالبرتال و آویشای هالبرتال در کتاب بت‌پرستی (به ترجمهٔ نائومی گولدبلوم) برای سنت یهودی؛ موندازن پیامدهای مفهومی و سیاسی بازنمایی و محدودیات بازنمایی امر الاهی را تشریح می‌کند. موندازن اذعان می‌کند که اندیشهٔ مدرن هیچ‌گاه به پیچیدگی و صلابت مباحثات بیزانسی در باب ماهیت و روابط میان تصویر و شمایل، بازنمایی و بت‌پرستی، و امر مرئی و امر نامرئی نیست. تحلیل موندازن با حدت و شدت بالقوه‌گی مفهومی مباحثات متقدم مسیحی دربارهٔ اموری را نشان می‌دهد که ما نیز با آنها سروکار داریم؛ البته در مقیاسی بس بزرگ‌تر. نگاه کنید به:

Alain Besancon, L, *Lmdge Interdite: Une Histoire Intellectuelle de L'Iconoclasme* (Paris: Gallimard, 1994).

ساخته‌اند. این دگرگونی‌های نسبتاً جدید صرفاً منشوری را شکل می‌دهند که از طریق آن، پیچیدگی رسانه ـ و پیچیدگی هر رسانه و رسانه‌ای‌شدن مطلق ـ خود را آشکارتر از پیش بیان می‌کنند؛ هرچند، تحقیق تاریخی و نظری در باب هر رسانه (چه جدید، چه قدیم، بصری، متنی، صوتی، چاپی یا الکترونیکی) شاید از اساس، آشکارکنندهٔ مکانیزم‌های واحد و منطق‌های واحدی که دست‌اندرکارند، باشد. از همین‌رو، صرفاً انواع شکل‌های کامپیوتری ـ رسانه‌ای ارتباطات نیست که نهادها و رویّه‌هایی را به شیوه‌هایی از ریشه بدیع برمی‌سازند. مجلد حاضر این مسائل چندوجهی را به شیوه‌های متنوع و مکمل مورد تعمق قرار می‌دهد: اساساً با ارائهٔ گزارش‌ها و تفاسیر تاریخی و نظام‌مند از دیدگاه‌های واگرا (ساختارشکن) در باب دین و رسانه‌ای‌شدن و همچنین با عرضهٔ گزینشی از مطالعات مردم‌شناختی که گستره و حوزهٔ تحلیلی این مجلد را تعمق و گسترش می‌بخشد. پیش از این مسیرهای تحقیقاتی که ارزیابی جامع و کلی از بحث حاضر ارائه می‌دهند، تبیینات و توضیحات صراحتاً نظری دربارهٔ مفاهیم دین و رسانه نیز آمده است؛[1]

مقالهٔ ساموئل وبر، *دین، تکرار، رسانه*، جریان تکرار را به عنوان کلیدی در رابطهٔ معمایی و خدشه‌ناپذیر میان دین و رسانه‌ها وارسی می‌کند. وبر به تبعیت از ژیل دلوز، استدلال می‌کند که باید تکرار را نه به عنوان یک مفهوم، بلکه به عنوان انسداد مفهوم درک کرد. این منطق از تکرار به پیکربندی دین و رسانه‌ها یاری می‌رساند. وبر برای تشریح بیشتر این مسئله، به تجربهٔ تکرار نزد کیرکگور (*gjentagelsen*) می‌پردازد، به‌ویژه اینکه چگونه تجربهٔ تکرار ناگزیر است با فقدان آغاز کند. در این تجربه می‌توان

۱. خواننده توجه کند که بنابر سلیقهٔ گردآورنده و همچنین با توجه به مقتضیات نشر و رویکردهای علمی در ایران، ترتیب مقالات متفاوت با چیزی است که در اینجا آنت دو وریس بیان می‌کند. به‌ویژه آنکه برخی از مقالات مجموعه به دلیل عدم تجانس با فضای علمی ایران و عدم ضرورت نشر، ترجمه نشده‌اند (گردآورنده).

دید که چگونه تکرار «به سوی آینده هدایت می‌شود، به سوی احتمال به عقب برگشتن». وبر نتیجه می‌گیرد که این منطق تکرار ملتقایی است که در آن، رسانه‌های مدرن به سوی نوعی «بازگشت امر دینی، اگرچه نه بازگشت دین‌ها» همگرایی می‌یابند.

اظهارات ژاک دریدا که در مقدمهٔ میزگرد کنفرانسی در پاریس برای حضار ایراد شد با نام *مخصوصاً، روزنامه‌نگارها نه!*، به راز حک‌شده در رخدادهای دینی و رابطهٔ رسانه‌ها با این رازها پرداخت. دریدا مدعی است که امروزه، به طور خاص، بررسی رسانه‌ای‌شدنِ جهانی‌شدهٔ دین از اهمیت بالایی برخوردار است. دریدا اصولاً استدلالاتِ مطرح‌شده در مقالهٔ اعتقاد و دانش را، که پیشتر بدان پرداختم، بیان می‌کند و آنها را به رسانه‌ای‌شدن مسیحیت وصل می‌کند و از اصطلاح *جهانی‌رسانه‌ای‌شدن*[1] در پیوند با تاریخ تکامل جهانی رسانه‌ها استفاده می‌کند، آن هم تا جایی که با حضور واقعی کنش دینی روبه‌رو می‌شود. بعد دریدا به بازگشت امر دینی در ارتباط با رسانه‌ها می‌پردازد. به استدلال دریدا، در بافت و زمینهٔ مسیحیت، تجسد معنویت از طریق رسانه‌ها ایجاد می‌شود: به عنوان رسانه، رسانش یا میانجی‌گری‌کردن و پیام متعلق به مکان دور. دریدا نتیجه می‌گیرد که رابطهٔ مورد بحث نه تنها موجد امر دینی و امر رسانه‌ای می‌شود، بلکه مجدداً پرسش اعتقاد و دانش را برجسته می‌سازد.

تحلیل ساموئل وبر در مصاحبه‌ای با لاورنس ریکلس تشدید می‌شود، در مصاحبه‌ای با نام *نظریه‌پردازی دربارهٔ تلویزیون: افکار بعدی* که تفصیلی است از نقش‌مایه‌هایی که این‌گونه مورد بحث قرار گرفتند: اول آنکه «دگرگونی‌های رسانه‌ها، مخصوصاً رسانه‌های صوتی ـ بصری و تلویزیونی، در پیش‌زمینهٔ تجربهٔ خاصی از ادراک بصری صورت می‌گیرد، تجربه‌ای که برسازندهٔ مبنای عمدتاً بدیهی فرض‌شده‌ای است که اکثر مردم، آن را واقعی قلمداد می‌کنند؛ و دوم آنکه این مبنا به طور فزاینده‌ای در حال به لرزه درآمدن است. نتیجه

---

1. globalatinization

احتمالاً تردید و به پرسش‌کشیدن خصلت بدیهی تجربهٔ بشری است. همچنین وبر می‌گوید که «در عصر گسترش و اتساع سریع رسانه‌ها، جهان ادراک حسی هر دم بیشتر از پیش، به عنوان امری غریب[1] تجربه می‌شود». گویا هم هایدگر و هم بنیامین ابزار مفهومی‌ای برای روشن‌کردن مکانیزم‌های این جابه‌جایی در اختیارمان می‌نهند. در ضمن آنها ارجاعاتی را نیز در تقابل با هم قرار می‌دهند، ارجاعاتی برگرفته از مسیحیت غربی، از «بگذار روشنایی بشود»، کتب مقدس، تمثیل عهد جدید، شعائر مقدس و نان و شراب مقدس، عذرای باکره، لوتر و جنبش رسمی ضداصلاح دینی؛ خلاصه، ارجاع به برساخته شدن قدیمی و همچنین مدرن دین.[2]

بخش آغازین این کتاب، برای آنکه زمینه‌ای برای این موضوعات ارائه کند، به عنوان نتیجه‌گیری دو مقالهٔ بنیادین را شامل می‌شود که مفهوم کلی دین را مورد تعمیق قرار می‌دهند، آن هم در جا و زمانی که عملکرد آن، در بسیاری از زمینه‌ها، که در کتاب بررسی می‌شوند، نقشی به‌سزا ایفا می‌کند. از جملهٔ این مقالات آنهایی هستند که بر نمونه‌های خاص و محلی، تاریخی و معاصر رویه‌ها و مناسک دینی تمرکز می‌کنند.

اولین مقاله، *ساختارشکنی مسیحیت* نوشتهٔ ژان لوک نانسی است که پرسشی را مطرح می‌کند مقدم بر ارجاع به جهانی‌رسانه‌ای‌شدن که دریدا در مقالهٔ اعتقاد و دانش از آن یاد می‌کند. پرسش اساسی نانسی به مقولهٔ تبارشناختی کلی‌تری اشاره می‌کند که با چیزی سر و کار دارد که هایدگر در کتاب *همسانی و تفاوت*[3] آن را «برساختن اُنتیک ـ الاهیاتی متافیزیک غربی» می‌نامد. به کلام نانسی:

---

۱. در اینجا، غریب معادلی است برای uncanny که در بحث فروید از هیولاها، مفهوم مرکزی است و برای ارجاع به داستان‌های فانتاستیک به‌کار می‌رود.(م.)

۲. این گفت‌وگو به همراه گفت‌وگویی دیگر که در بخش پایانی مقالهٔ ژاک دریدا وجود داشته در این مجلد نیامده است (گردآورنده).

3. *Identitat und Differenz*

> به کدام شیوه و تا چه نقطه‌ای ما می‌خواهیم به مسیحیت تکیه کنیم؟
> دقیقاً دین چگونه از طریق کلیت ستمان از ما *محافظت می‌کند*؟

سپس او نتیجه می‌گیرد که مسیحیت ـ امر مسیحی یا مسیحایی ـ همان امر یهودی ـ یونانی‌ای است که بنا به مقالهٔ *خشونت و متافیزیک* دریدا، تاریخ ما را برمی‌سازد. در اینجا با دو مدعای مهم روبه‌روییم. مدعای اول وام‌گرفته از لوییجی پاریسون، فیلسوف ایتالیایی، است که می‌گوید:

> تنها مسیحیت جاری مسیحیتی است که بر امکانِ کنونی نفی خویش تأمل می‌کند.

مدعای دیگر بینشی مکمل را شامل می‌شود که نانسی چنین بیانش می‌کند:

> تنها الحاد جاری الحادی است که بر واقعیت ریشه‌های مسیحی خویش تأمل می‌کند.

در دومین مقاله، طلال اسد مطالعهٔ تطبیقی دین را ارزیابی می‌کند و ارزیابی خویش را با مددگرفتن از کتاب *معنا و پایان دین* نوشتهٔ ویلفرد کَنتوِل اسمیت آغاز می‌کند. برای اسد، به‌ویژه تلاش پیشروانهٔ اسمیت برای ذات‌زدایی از تعریف دین جذاب است. با این حال اسد استدلال می‌کند که اسمیت در طول بحثش بر تتمه‌ای از ذات‌باور تکیه می‌کند، از همین‌رو، از کنار پرسش‌هایی که برای مطالعات تطبیقی دین مهم است، سرسری می‌گذرد. کانون توجه اسد بر دو مقوله‌ای است که برآمده از درگیری مردم‌شناختی او با کتاب اسمیت است: اول آنکه تحلیل تجربهٔ دینی باید به نقش عمل و رویهٔ مذهبی‌ای که از طریق آن، تجربهٔ مذکور ساخته می‌شود، حساس باشد؛ دوم آنکه هدف تحلیل دین باید فهم سکولاریسم باشد، آن هم «نه صرفاً به عنوان یک ایدئولوژی سیاسی که دولت لیبرال‌مدرن را ساختار می‌دهد، بلکه همچنین به عنوان یک مجموعهٔ مرکب و پیچیدهٔ تاریخی التقاطی که شامل رفتار، دانش و شعور در جریان زندگی روزمره می‌شود».

بخش دوم این مجلد به تحقیق در عناصر تاریخی و نظام‌مند مضمون این کتاب می‌پردازد و با مقالهٔ *محاکات و تحریم تصاویر بت‌سوخته* نوشتهٔ گرترود کخ آغاز می‌شود. موضوع این مقاله رابطهٔ میان بازنمایی و محدودیت‌های آن، به‌خصوص در فیلم‌هاست. او به مشغولیت دوران متقدم نظریهٔ انتقادی مکتب فرانکفورت با ممنوعیت تصاویر می‌پردازد و نقاط ضعف و قوت این درگیری را ارزیابی می‌کند آن هم وقتی که در فصل آغازین *دیالکتیک روشنگری*[1] شکل می‌گیرد و همچنان به حضور خود در کتاب متأخر آدورنو، *نظریهٔ زیبایی‌شناسی*،[2] ادامه می‌دهد. کخ کشمکش کتاب آدورنو با مفهوم محاکات یا میمسیس را در پرتو نقاط قوت و ضعفش در پرداختن به نمونه‌هایی مهم و حیاتی در تحلیل هنرهای بصری ارزیابی می‌کند. تحلیل کخ به موازات تحلیل‌های دیگری حرکت می‌کند و آنها را شدت می‌بخشد، تحلیل‌هایی که از چشم‌اندازی متفاوت و توسط مؤلفانی چون موشه هالبرتال[3] و آویشایی مارگالیت (در کتاب *بت‌پرستی*) یا توسط دابلیو. جی. تی. میچل و ژان لوک ماریون (برای نمونه در کتاب *تقاطع امر دیدنی*) انجام گرفته‌اند. مقالهٔ کخ این تحلیل‌ها را برمی‌گیرد و به گفتارهای فرهنگی و تفسیری منتقل می‌کند، آن هم با حساسیتی ویژه نسبت به بحث‌های آنها دربارهٔ تکنیسیته و برساخته‌شدن رسانه‌ای.

بورخت پرانگر در مقالهٔ *تصاویر کنایی* مکان هندسی اعتقاد مسیحی در غیبت چهرهٔ مرکزی‌اش، مسیح، را بررسی می‌کند. او نشان می‌دهد که چگونه صحنهٔ رستاخیز مسیح ـ که در آن متی[4] با غیبت [جسد] عیسی از قبرش روبه‌رو می‌شود ـ برای ایجاد و شکوفایی اعتقاد مسیحی و کوشش آن برای بخشیدن جایگاهی به این «فقدان بدن یا جسد»، امری مرکزی است. به هر حال دلمشغولی پرانگر ناسازه‌ای است که میان جایگاه اعتقاد مسیحی

1. *Dialektik der Aufklarung*
2. *Asthetische Theorie*
3. Moshe Halbertal
4. Matthew

و بیان‌ناپذیری یا تنزیه خدای مسیحی الاهیات منفی ظاهر می‌شود. پرانگر با دنبال‌کردن آثار اسکاتوس آریوجین[1] و جویس، نشان می‌دهد که چگونه هر دو نویسنده مکان‌هایی بصری (طبیعت و رودخانه) را در چهارچوب گفتار یا دیسکورس خویش مورد استفاده قرار می‌دهند تا دو امر مجزا را به همدیگر پیوند بزنند؛ یعنی «توصیف‌ناپذیری امر انسانی و امر الوهی از یک طرف، و دقت بیان، از طرف دیگر: نفی و تصدیق، ظلمت و روشنایی، گناه و رستگاری».

موضوع بحث مقالهٔ *لوتر و مک‌لوهان* نوشتهٔ مانفرد اشنایدر، بازنگری نشانه‌شناسی شعائر دینی در نزد لوتر در چهارچوب نظریهٔ معاصر در باب رسانه‌هاست. اشنایدر، به طور خاص، این موضوع را بررسی می‌کند که چگونه کوشش لوتر برای نقد جزم یا دگمای کلیسای کاتولیک از طریق بازنگری‌اش در شعائر دینی، وابسته به بهره‌گیری او از رسانهٔ چاپ است. اشنایدر مدعی است که در واقع، لوتر از طریق چاپ کتاب‌هایش توانست نه تنها کلیسای کاتولیک روم را نقد کند بلکه مهم‌تر آنکه، توانست بازنگری‌اش از نشانه‌شناسی شعائر دینی [نان و شراب مقدس] را تثبیت کند. به عبارت دیگر، [رسانهٔ] چاپ برای لوتر این امکان را فراهم آورد که فضایی سیاسی را برای وحدت نمادین و فرهنگی سامان دهد.

مقالهٔ جنی اسلَتمن با نام *تله‌ویزیون [دیدن از راه دور]: اعتقاد کورکورانه یا ایمان آگاهانه* این موضوع را تحلیل می‌کند که چگونه اعتقاد و دیدن، به شکلی تفکیک‌ناپذیر، در چهارچوب رسانهٔ تلویزیون به هم متصل شده‌اند. او استدلال می‌کند که نوعی بازگشت‌پذیری میان بیننده و دیده‌شده هست که بنا به آن، بیننده هم در کار دیدن است و هم دیده‌شدن. این بازگشت‌پذیری نه تنها بیننده را در جهان مرئی مستقر می‌سازد، بلکه در نتیجه، جهان مرئی را به عنوان چیزی حفظ می‌کند که همواره آنجا، بیرونِ دریافت حسی بیننده،

1. Scottus Eriugena

هست. او نشان می‌دهد که چگونه می‌توان همین موضوع را به تله‌بیننده [بیننده از راه دور] تعمیم داد؛ چرا که آنچه او می‌بیند، وابسته به چشم‌های بینای[1] دیگری است؛ یعنی به طور خاص، چشم‌های دوربین. اسلتمن مدعی است که اگرچه تله‌بیننده وابسته به آن چیزی است که دوربین نشان می‌دهد؛ او همواره خارج از دسترس دوربین است. بنابراین ورطهٔ میان امر مرئی و امر نامرئی به لحظه یا برآیندی تبدیل می‌شود که مستلزم هم اعتقاد و هم دیدن تله‌بیننده است.

مقالهٔ پائولا ماراتی با نام *کاتولیسیسم در سینما* کتاب‌های ژیل دلوز دربارهٔ سینما را در بافت و زمینهٔ فلسفه‌اش در باب درون‌ذات (حال) بررسی می‌کند. از آنجا که تصاویر سینمایی وابسته به بازنمایی سوبژکتیو نیستند و می‌توانند ابعادی از حرکت و زمان را رها کنند و در عین حال، آنها را ناشناخته بگذارند، این تصاویر فی‌نفسه واجد قدرت اندیشه‌اند. ماراتی استدلال می‌کند که تفسیر دلوز از سینما جایگزین تصور پیشین او در باب *اندیشهٔ بدون تصویر* شده است و او را به راهبردی جدید به پرسش درون‌ذات (حال) در چهارچوب باور هدایت می‌کند. اینک دلوز مانند برخی فیلم‌سازان (برای نمونه روسلینی) مسئلهٔ مدرنیته را به عنوان مسئلهٔ فقدان باور در جهان تحلیل می‌کند، به عبارت دیگر، او مسئلهٔ مدرنیته را از طریق خلق اشکال جدیدی از زندگی تحلیل می‌کند. بنا به نظر دلوز، سینما می‌تواند مانند فلسفه در «تغییر ایمان به سوی درون‌ذات (حال)» سهمی به‌سزا ایفا کند.

مقالهٔ *مأموریت غیرممکن* نوشتهٔ مایک بال نتیجه‌گیری بخش دوم کتاب است. او اَشکالی را که دین به خود می‌گیرد، از نظر فرهنگی بررسی می‌کند، حال این شکل چه به عنوان خدایی شخصی‌شده باشد و چه به صورت دیگر اشکال معنویت. بال بر این مسئله تمرکز می‌کند که چگونه خداوند، به

---

1. seer

تبع میل به اقتدار و معنویت، هر دو، به پدیده‌ای مطرح در چهارچوب رسانه‌ها بدل می‌شود. بال از طریق قرائت تنگاتنگ سمینار سال ۱۹۹۹ جفری هارتمن در دانشگاه تانر، *متن و روح*، این سؤال را پیش می‌کشد که هارتمن چگونه متن و روح را به وسیلهٔ مقولهٔ خاصی از مذهب به منزلهٔ اقتدار به یکدیگر پیوند می‌زند. بال استدلال می‌کند که ضرورتی ندارد که چنین باشد؛ یعنی مقوله‌ای را که در تفسیر هارتمن اهمیت اساسی دارد، به عنوان اجرایی درک کنیم که «هنر را از نظر اجتماعی تعاملی و بالقوه تأثیرگذار» می‌سازد. بال با دنبال‌کردن این الگو، نتیجه می‌گیرد که متن و روح اگرچه به یکدیگر وصل نمی‌شود تا فرم‌ها یا اشکال خاصی برای نمونه دینی خاص بسازند، با این حال، از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند، چرا که روح آن چیزی است که درون متن، خانه می‌کند.

بخش سوم این کتاب شامل راهبردهایی انتقادی و مردم‌شناختی است که به شکلی تجربی شکل گرفته‌اند. این بخش با مقالهٔ توانمند جیمز سیگل با نام *قبله و تصویر یهودیان در رسانه‌ها* آغاز می‌شود. سیگل ماهیت یهودستیزی در اندونزی و رشد مادی آن در طول حکومت رئیس‌جمهور سوهارتو را بررسی می‌کند و در این موضوع کنکاش می‌کند که ترس از نفوذ یهودیان از بیرون چگونه به مشغولیاتی انجامید که این مشغولیات به تباهی آرام‌آرام و تدریجی اسلام در این سرزمین منجر شدند. سیگل نشان می‌دهد که یهودستیزی در این کشور دال بر آن بود که مشغولیات مذکور نقشی آشکار در سیاست روزمرهٔ تنوع دینی در حکومت اندونزی ایفا می‌کردند. او به طور خاص، بر تخصیص و مصادرهٔ ضمنی یهودستیزی از طرف رسانه‌ها تمرکز می‌کند که از طریق گزارش‌ها و تفاسیرشان از خشونت میان جوامع مسلمان و چینی صورت گرفت. سیگل نشان می‌دهد که چگونه واژهٔ یهودی معرف تهدیدی نسبت به جامعهٔ اندونزی شد...

بازسازی هندوییسم؟ نوشتهٔ جولیوس لیپنر، تصویر هندوییسم دینی در رسانه‌های غربی و شیوه‌ای را تحلیل می‌کند که از طریق آن، روشنفکران هندو تصویر مذکور را مصادره کرده، از آن برای ساختن نوعی هویت هندویی استفاده می‌کنند. لیپنر این موضوع را به آزمون می‌گذارد که چگونه تصاویر غربی از هندوییسم دینی بر ماهیت احساساتی آن تأکید می‌کنند و از همین‌رو، هندوییسم دینی را امری غیرعقلانی و متمدن‌نشده جلوه می‌دهند. لیپنر مدعی است که در واکنش به این تصویر، در میان جمعیت غربی‌شده در هندوستان این استدلال مخالف ظهور کرده است که چندخدایی هندوییسم مادون یکتاپرستی غربی نیست. بنا به نظر لیپنر، مصادرهٔ این تصویر غربی از سوی روشنفکران هندو، تداوم‌دهندهٔ «بافت و زمینه‌ای از اتحاد هندویی است که مغایر با تقسیم‌بندی‌های سیاسی، دینی و اجتماعی است». لیپنر با تحلیل دو سریال تلویزیونی جدید، نتیجه می‌گیرد که مع‌الوصف، چنین تصاویری از هویت دینی هندو، در ارتباط با رسانه‌های توده‌ای، هیچ‌گاه جایگاهی تثبیت‌شده نمی‌یابند.

تصویر آیینه‌ای نوشتهٔ رژماری برنارد به رابطهٔ میان رسانه‌های توده‌ای و مناسک شیکی‌نن سن‌گو[1] در ژاپن می‌پردازد. برنارد به تحلیل این امر می‌نشیند که چگونه تولیدات تلویزیونی ژاپن (شبکه‌های NHK و اتحادیهٔ پخش تلویزیونی ژاپن) نه تنها سعی می‌کنند این مناسک را دموکراتیزه و سکولاریزه کنند، بلکه در ضمن، برآنند که با این کار، مناسک مذکور را از نو رواج دهند، آن هم با مدد از هاله‌ای که به این سنت کهن نسبت داده می‌شود و آن را نوعی هویت فرهنگی ژاپن در زمانهٔ حاضر به شمار می‌آورند. این مراسم از طریق سازوبرگ یا آپاراتوس تلویزیون، هم در فاصله‌ای بی‌خطر محفوظ نگه داشته می‌شود و هم در عین حال بر این فاصله غلبه می‌شود؛ چرا که تصاویری که انتقال می‌یابند، واجد هیچ‌گونه

1. Shikinen Sengu

موقعیت یا لوکیشن فضایی یا زمانی نیستند. به گمان برنارد، دینامیک فاصله و تقرب، هر دو نابودکنندهٔ هالهٔ این مراسم‌اند و آن را ذیل امور سکولار، دموکراتیک و ملی می‌گنجانند و با تدوین تصاویری از نوستالژیا و فقدان آن را از نو بیان می‌کنند.

مقالهٔ مایکل ام. جِی. فیشر با نام *داوری سینمایی و نقد فرهنگی* به گفتار فیلمی و سینمایی در ایرانِ پیش و پس از انقلاب اسلامی می‌پردازد. فیشر با تحلیل فیلم‌ها و فیلم‌سازانِ نمایندهٔ ایران از دههٔ ۱۹۷۰ تا دههٔ ۱۹۹۰، این مضمون را می‌پروراند که چگونه گفتار سینمایی ایرانیان به عنوان شکلی از نقد فرهنگی که مشابه مردم‌نگاری است، عمل می‌کند. او استدلال می‌کند که اکثر فیلم‌های ایرانی با متمایزکردن فضایی عمومی برای ترسیم درام‌های اجتماعی زندگی روزمرهٔ مردم، به امکانات، محدودیات و پیامدهای تنگناهای اخلاقی می‌پردازند و از همین‌رو، صرف سرگرمی‌ای بی‌روح و تفننی نیستند بلکه شکلی از نقد فرهنگی‌اند که روایات اعظمِ گفتارهای اخلاقی ایران سنتی را به چالش می‌کشند. فیشر از این منظر این حکم را پیش می‌کشد که گفتار سینمایی ایرانیان را باید به منزلهٔ آوایی اصلی در نقد تکوینی آرمان‌های دینی و اخلاقی اسلام و انقلاب اسلامی به شمار آورد.

این کتاب را با دو سند به پایان می‌بریم. اولی قطعهٔ *رسانهٔ دینی* از تئودور دابلیو. آدورنو است که برگرفته از جستار وی دربارهٔ رادیوی انجیلی‌گرای مارتین لوتر تامس، در دههٔ ۱۹۴۰، است. آدورنو می‌پرسد که چگونه نوع خطاب رادیوی تامس در کار دگرگون‌کردن آموزه‌های مذهبی و تبدیلشان به تبلیغات به لحاظ سیاسی خشن است. استدلال آدورنو این است که غلو تامس دربارهٔ عناصر مسیحی از طریق تمهیدات خاصی چون «تجربهٔ شخصی»، تلویحاً به غرایز غیرمسیحی توسل می‌جوید، به‌ویژه غرایزی که متضاد با آموزه‌های دین تثبیت‌شده و نهادینه‌شده است. بنابراین تامس این «گفتار صمیمانه» را به عنوان تکنیکی برای انحراف بیشتر آموزه‌های مسیحی

و تبدیلشان به تکنیکی برای تبلیغات نفرت‌انگیز (به‌ویژه تبلیغات سیاسی یهودستیزی) به‌کار می‌گیرد. گرچه آموزهٔ آشکارا مسیحی رادیوی تامس آن را از فاشیسم نازی متمایز می‌گرداند، آدورنو بر این عقیده است که توسل ضمنی این رادیو به عناصر غیرمسیحی به همان هدف منجر خواهد شد. این که تحلیل آدورنو هنوز موضوعیت دارد، محل مناقشه نیست.[۷۸]

دومین سند، برگرفته از شاهکار نیکلاس لوهمان *جامعه به منزلهٔ نظامی اجتماعی*[1] است که به مکان هندسی و جایگاه دین یا امر دینی بر حسب نظریهٔ سیستم‌ها اشاره می‌کند. بنا به نظر لوهمان، اندیشه‌های اخیر در چهارچوب نظریهٔ سیستم‌ها حاکی از نظام یا سیستمی خودارجاع است، سیستمی که عناصری را تولید می‌کند که در عین بهره‌گیری از همان عناصر، آنها را به یکدیگر مرتبط ساخته، نوعی دین می‌سازد؛ یعنی سیستمی که در آن میل به تعالی انکارناپذیر است. حلقوی‌بودن بازگشت‌کنندهٔ سیستم اجتماعی خودارجاع ناسازه‌ای را آشکار می‌سازد، شرایط یا موقعیتی را که قابل حل و فصل نیست ولی همواره تعریف بیشتری می‌طلبد. با این حال، از آنجا که تعریف بیشتر ضرورتاً با حلقویت بازگشت‌کنندهٔ سیستم خودارجاع همراه خواهد بود، ثمرهٔ نهایی همچنان ناسازه‌گونه خواهد بود. لوهمان مدعی است که در آرزوی فرارفتن از چنین ناسازه‌ای، جایگاه یا مکان هندسی دین و امر دینی قرار دارد.[2]

---

1. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*

۲. این مقاله در این مجلّد ترجمه نشده است (گردآورنده).

پی‌نوشت‌ها

1. See, e.g., Francis Fukuyama, "Ten Years after *The End of History* Its Author Takes on His Critics," in the *International Herald Tribune*, July 6, 1999.

۲. دربارهٔ ژئوپولیتیک یا جغرافیای سیاسی جدید، بنگرید به مقاله‌ای که در ۳۱ ژوییهٔ سال ۱۹۹۹ در *اکونومیست* به چاپ رسیده است. اصطلاح اطلاعات‌گرایی برگرفته از نوشته‌های مانوئل کاستلز است. دربارهٔ ریشه‌های عصر اطلاعات نک به:

James R. Beniger, *The Control Revolution: Technological and Economic Origins of the Information Society* (Cambridge: Harvard University Press, 1986, 1997)

در باب جنبه‌های حقوقی آن نک به:

James Boyle, Shamans, and Spleens, *Law and the Construction of the Information Society* (Cambridge: Harvard University Press, 1997).

3. Patrick Riley, *The General Will Before Rousseau: The Transformation of the Divine into the Civic* (Princeton: Princeton University Press, 1986).
4. Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology* (Princeton: Princeton University Press, 1957, 1997), 291. For the term "meta-history," see 281.
5. Ibid., 267,269, and 270-71, respectively.
6. Ibid., xix. See also ibid., 246: "horrors justified by the names of God or *patria* are as old as they are new."
7. Ibid., 275 ff.

کانتوروویچ صراحتاً خاطرنشان می‌کند که «شگفت‌انگیز است که در

مطالعات بی‌شماری که در باب تکوین دولت مدرن و اقتصاد مدرن صورت گرفته است، چگونه این‌قدر به ندرت عنصر زمان در مقام عامل تاریخی تعیین‌کننده‌ای به شمار آمده است». (همان، ص۲۷۴، پانویس ۲)

8. Cf. the subtitle of Riley's *The General Will Before Rousseau.*
9. Martin E. Marry and R. Scott Appleby, eds., *The Fundamentalism Project, 5* vols. (Chicago: University of Chicago Press, 1991-95).
10. As seems to be suggested by many interpreters, e.g., the editors of and most contributors to the special issue of *Le Monde diplomatique* entitled *L'Offensive des religions* (November, December 1999).
11. See the special issue *of The New York Times Magazine,* December 7, 1997, Section 6, entitled "God Decentralized," and also Marjorie Garber and Rebecca L. Walkowitz, eds., *One Nation Under God: Religion and American Culture* (New York: Routledge, 1999). See also the multimedia CD-ROM realized by Diana L. Eck and the Pluralism Project, *On Common Ground: World Religions in America* (New York: Columbia University Press, 1997).
12. The first chapter of my *Religion and Violence: Philosophical Perspectives from Kant to Derrida* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press,2001) contains a detailed analysis of Kant's *Religion innerhalb der Grenzen der blossen hernunft* (*Religion Within the Boundaries of Mere Reason*).
13. See John Rawls, *Political Liberalism* (New York: Columbia University Press, 1993, 1996); and idem, *Collected Papers,* ed. Samuel Freeman (Cambridge: Harvard University Press, 1999), 616ff.
14. See my *Theology in Pianissimo: The Actuality of Theodor W. Adorno*

and Emmanuel Levinas, trans. Geoffrey Hale (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, forthcoming).

15. Claude Lefort, "Permanence du theologico-politique?" in *Essais sur le politique: XIXe-XXe siecles* (Paris: Seuil, 1986), 251-301, 253-54; "The Permanence of the Theologico-Political?," trans. David Macey, in Lefort, *Democracy and Political Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), 213-55, 215.
16. Daniele Hervieu-Leger views religion as a "chain of memory" in *La Religion pour memoire* (Paris: Les Editions du Cerf, 1993); *Religion as a Chain of Memory*, trans. Simon Lee (Cambridge: Polity Press, 1999); idem, *Le Pelerin et le converti: La Religion en mouvement* (Paris: Flammarion, 1999). See also Harvey Cox, *Fire from Heaven: The Rise of Pentecostal Spirituality and the Reshaping of Religion in the Twenty-First Century* (Reading, N.Y.: Addison Wesley, 1995), 304 ff., who confirms some of Hervieu-Leger's analyses in his reference to experientialism.
17. See Garry Wills, "Fatima:The Third Secret," in *The New York Review of Books*, August *10*, 2000, *51*.
18. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extension of Man* (New York: McGraw-Hill, 1964).
19. Regis Debray, Manifestes medialogiques (Paris: Gallimard, 1994); *Media Manifestos: On the Technological Transmission of Cultural Forms*, trans. Eric Rauth (London: Verso, i996); Manuel Castells, *The Information Age: Economy, Society, and Culture*, Vol. 1, *The Rise of the Network Society*, Vol. 2, *The Power of Identity*, and Vol. 3, *End of*

the Millennium (Oxford: Blackwell, 1996, 1997, 1998); Pierre Bourdieu, *Sur la television: Suivi de L'Emprise du journalisme* (Paris: Liber, 1996); Jean Luc Marion, *La Croisee du visible* (Paris: Presses Universitaires de France, 1996); Samuel Weber, *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*, ed. Alan Cholodenko (Stanford: Stanford University Press, 1996).

20. Castells, *Information Age,* 1: *372-73.* See Jorge Luis Borges, *Collected Fictions,* trans. Andrew Hurley (New York: Viking, *1998), 274-86.*

۲۱. مؤلفان متفاوتی، از نظرگاه‌هایی مختلف، استدلال می‌کنند که باید مواظب باشیم و در رادیکالیتهٔ ابداعات یا تأثیر جامعه‌شناختی‌تاریخی، اقتصادی و روان‌شناسی یا فکری عصر اطلاعات مبالغه نکنیم:

See Robert Darnton, "Paris: The Early Internet," *The New York Review of Books,* June *9, 2000, 42-47;* James Fallows, "Internet Illusions," *The New York Review of Books,* November *16, 2000, 28-31;* and Klaus Schonbach, *Myths of Media and Audiences* (Amsterdam: Vossius AUP, *2000).* For an alternative view, see Frances Cairncross, "The Death of Distance" and "A Connected World," published as surveys in *The Economist,* September *30, 1995,* and September *13, 1997,* respectively.

22. Castells, *Information Age*, 1: 374-75.

23. The motif of the *nunc stans* finds its equivalent in what Derrida calls the "idolatry of `immediate' presence." See Jacques Derrida and Bernard Stiegler, *Echographies: De la television* (Paris: Galilee/Institut National de L'Audiovisuel, 1996), 13.

24. Castells, *Information Age*, 1: 62.

25. Ibid., 2: 2.

26. Ibid.

27. Ibid., 2: 358.

28. Ibid., 2: 31.

29. Ibid.

30. Ibid., 2: 59.

برای ملاحظهٔ مطالعه‌ای چالش‌برانگیز از این منطق، که در ضمن در پرتو میانجی‌گری و رسانه‌سازی الکترونیکی صورت گرفته است نک. به:
Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), and *Public Culture* 12, no. 1 (Winter 2000), (شمارهٔ ویژه‌ای به سردبیری آپادورایی)
در همین شماره، به مقالهٔ روشنگر آندره‌آس هیوسن بنگرید، «گذشته‌های اکنون: رسانه‌ها، سیاست، نسیان» (ص۳۸ـ۲۱). این موضوع حائز اهمیتی به‌سزاست که ظهور هم‌زمان دین‌های عمومی و رسانه‌ها از دهـهٔ ۱۹۸۰ (دوره‌ای که هیوسن در این مقاله بر آن تمرکز کرده است) توضیح داده شود؛ همچنین باید به شکل‌ها و فرم‌های کنونی آنها توجه شود که هیوسن آنها را به غلبهٔ جدید یا احیاشدهٔ حافظه، «گذشته‌های اکنون»، مرتبط می‌سازد.

31. Castells, *Information Age*, 2: 16.

32. For a more sustained discussion of Habermas's views, see chapter 1 of my *Theology in Pianissimo*.

33. Jose Casanova, *Public Religions in the Modern World* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 5, cf. 211 ff I have greatly profited from Talal Asad's "Religion, Nation-State, Secularism," in

Peter van der veer and Hartmut Lehmann, eds., *Nation and Religion: Perspectives on Europe and Asia* (Princeton: Princeton University Press, 1999), 178-96.

34. Casanova, *Public Religions in the Modern World*, 5.

35. Ibid., 4.

36. Ibid., 215.

37. Ibid.

38. See Henry Louis Gates, Jr., "Separate and Unequal on the Net," *The International Herald Tribune*, November 5, 1999, p. 9.

39. Donna Woonteiler, ed., *The Harvard Conference on the Internet and Society* (Cambridge: O'Reilly & Harvard University Press, 1997); Don Hazen and Julie Winokur, eds., *We the Media: A Citizen's Guide to Fighting for Media Democracy* (New York: The New Press, 1997).

40. For all their merits, this holds true of: Friedrich Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, trans. Michael Metteer, with Chris Cullens, Foreword by David E. Wellbery (Stanford: Stanford University Press, 1990); idem, *Gramophone, Film, Typewriter*, trans. and introd. Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz (Stanford: Stanford University Press, 1999); and Avital Ronell, *The Telephone Book: Technology, Schizophrenia, Electric Speech* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1989).

For hermeneutics, one could point to the lack of explicit relation between two of Gianni Vattimo's most recent writings: *The Transparent Society*, trans. David Webb (Cambridge: Polity Press, 1992), which discusses communication media at some length, and

Belief, trans. Luca d'Isanto and David Webb (Stanford: Stanford University Press, 1999), which speaks of a turn to religion, mostly in biographical terms. In systems theory, one might look at Niklas Luhmann, *The Reality of the Mass Media*, trans. Kathleen Cross (Stanford: Stanford University Press, 2000). See also idem, *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (Frankfurt a. M: Suhrkamp, 1997), vol. 1, chapter 2, from which the section "Secrets of Religion and Morality" at the end of the present volume is taken, and idem, *Die Religion der Gesellschaft*, ed. Andre Kieserling (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000),15 ff. and 187 ff.

41. Paul J. Weithman, ed., *Religion and Contemporary Liberalism* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1997); Ronald F. Thiemann, *Religion in Public Life: A Dilemma for Democracy* (Washington: Georgetown University Press, 1996). See also Nancy L. Rosenblum, ed., *Obligations of Citizenship and Demands of Faith: Religious Accommodation in Pluralist Democracies* (Princeton: Princeton University Press, 2000); Robert Audi, *Religious Commitment and Secular Reason* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

42. Jacques Derrida, *La Carte postale: De Socrate a Freud et au-deld* (Paris: Flammarion, 1980); *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass (Chicago: The University of Chicago Press, 1987).

43. See the interview conducted by Brigitte Sohm, Cristina de Peretti, Stephane Douailler, Patrice Vermeren, and Emile Malet, "Derrida: La Deconstruction de l'actualite," in *Passages*, September 1993, 60-75;

"The Deconstruction of Actuality: An Interview with Jacques Derrida," trans. Jonathan Ree, in *Radical Philosophy*, 68 (Autumn 1994): 28-41.

44. Jacques Derrida, "Foi et savoir: Les Deux Sources de la `religion' aux limites de la simple raison," in Jacques Derrida and Gianni Vattimo, eds., *La Religion* (Paris: Seuil, 1996), 9-86, 40-41; "Faith and Knowledge: The Two Sources of `Religion' at the Limits of Reason Alone," trans. Samuel Weber, in Derrida and Vattimo, eds., *Religion* (Stanford: Stanford University Press, 1998), 1-78, 28. In following references to this work, page references to the English version will precede references to the French original.
45. Derrida, "Faith and Knowledge," 20/30.
46. Ibid., 24/35.
47. Ibid., 24/36 and 30/43.
48. See the Introduction to Hent de Vries and Samuel Weber, eds., *Violence, Identity, and Self-Determination* (Stanford: Stanford University Press, 1997), 1-13.
49. Ibid., 2/10.
50. See Willem Frijhof, *Heiligen, idolen, iconen* (Nijmegen: SUN, 1998).
51. Derrida, "Faith and Knowledge," 4/12.
52. See Derrida and Stiegler, *Echographies, 76.*
53. Martin Heidegger, *Wegmarken* (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1978), 305; *Pathmarks,* ed. William McNeill (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 234.
54. Rudolf Otto, *Das Heilige: Uber das Irrationale in der Idee des*

Gottlichen und sein Verhaltnis zum Rationalen (1917; Munich: C. H. Beck, 1997), 82-84, 172; *The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and Its Relation to the Rational*, trans. John W Harvey (London: Oxford University Press, 1923, 1958), 63-64, 143.

55. Thomas, *Religion and the Decline of Magic*, 27, my emphasis.
56. Ibid., 28, my emphasis.
57. Ibid., my emphasis.
58. H. Denzinger and A. Schonmetzer, eds., *Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, 36th ed. (Freiburg: Herder, 1976), no. 1813, p.594.
59. Ibid., 304-5.
60. J. C. A. Gaskin, Introduction to David Hume, *Dialogues Concerning Natural Religion* and *The Natural History of Religion* (Oxford: Oxford University Press, 1993), ix-xxvi, xii.
61. Ibid.
62. Ibid.

چنان‌که مباحثات اخیر در فلسفهٔ تحلیلی دین نشان داده‌اند، استدلال هیوم در «در باب معجزات» چنان‌که همیشه می‌نمود، مجاب‌کننده نیست.

See David Johnson, *Hume, Holism, and Miracles* (Ithaca: Cornell University Press, 1999), and, from a different perspective, C. A. J. Coady, *Testimony: A Philosophical Study* (Oxford: Clarendon Press, 1992)*,* chapter 10, Astonishing Reports.

63. Jean-Luc Marion, *Etant donne: Essai d'une phenomenologie de la donation* (Paris: Presses Universitaires de France, 1997), 235 and 236

n. 1. Here Marion comes at times close to Alain Badiou's analysis of the singularity of the event, forcefully presented with reference to "religion" in his *Saint Paul: La Fondation de l,universalisme* (Paris: Presses Universitaires de France, 1997).

64. No better example of this exists than Walter Benjamin's short narrative "Rastelli erzahlt" (Benjamin, *Gesammelte Schriften,* ed. Rolf Tiedemann and Herman Schweppenhauser [Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980], Vol. IV-2, 777-80; "Rastelli Narrates," trans. Carol Jacobs, in her *The Dissimulating Harmony: The Image of Interpretation in Nietzsche, Rilke, Artaud, and Benjamin* [Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978], 117-19).

65. Hendrik Johan Adriaanse, "After Theism," in Henri Krop, Arie L. Molendijk, and Hent de Vries, eds., *Post-theism: Reframing the Judeo-Christian Tradition* (Leuven: Peeters, 2000), 33-61.

66. For a full account of this argument, see the opening chapter, "Anti-prolegomena," of my *Theology in Pianissimo.* For a useful overview of the premises and the object of *Religionswissenschaft,* see Arie L. Molendijk and Peter Pels, eds., *Religion in the Making: The Emergence of the Sciences of Religion* (Leiden: Brill, 1998).

67. Mark C. Taylor, ed., *Critical Terms for Religious Studies* (Chicago: The University of Chicago Press, 1998). This volume features informative articles on "Image" (Margaret R. Miles), "Performance" (Catherine Bell), and "Writing" (David Tracy), to mention only the most relevant subjects in this context.

68. For a more elaborate exposition of this particular argument, see *my*

Philosophy and the Turn to Religion (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999).

69. David Wellbery and John Bender, eds., *The Ends of Rhetoric: History, Theory, Practice* (Stanford: Stanford University Press, 1990), vii.

70. Ibid., vii-viii.

71. Ibid., viii.

72. See my *Religion and Violence.*

73. *The Economist,* November 15, 1997. This also seems the central concern of the front-page article by Xavier Ternisien, "Dieu s'installe sur Internet" *(Le Monde,* July 9-10, 2000).

74. See the decree on the technological media or "social means of communication" of the Second Vatican Council *(1962-65),* published in *Les Conciles Oecumeniques, Vol. II-2, Les Decrets Trente a Vatican II,* ed. G. Alberigo et al., trans. under the direction of A. Duval et al. (Paris: Les Editions du Cerf, *1994),* 1714-21. I thank Eric Michaud for drawing my attention to this text.

75. See Derrida, "Faith and Knowledge," 41/56. Henri Bergson, *Les Deux Sources de la morale et de la religion (1932;* Paris: Presses Universitaires de France, *1997), 338, 329,* and 330; *The Two Sources of Morality and Religion,* trans. R. Ashley Audra and Cloudesley Brereton, with the assistance of W.Horsfall Carter (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1986), 317. The heading of the final section of the book is "Mecanique et mystique."

76. See, e.g., the lemmata "media" and "mediation" in Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society,* rev. ed.

(New York: Oxford University Press, 1983), 203-7. A useful overview is offered by Werner Faulstich, ed., *Grundwissen Medien* (Munich: Wilhelm Fink, 1998).

77. With respect to television, this has been elaborated by Gunter Thomas in *Medien, Ritual, Religion: Zur religiosen Funktion des Fernsehens* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998).

78. See Paul Apostolidis, *Stations of the Cross: Adorno and Christian Right Radio* (Durham: Duke University Press, 2000).

۲

رسانهٔ[1] دینی

تئودور آدورنو

بهزاد برکت

کسب و کارِ[2] توماس،[3] دین است؛ این، نشان ویژهٔ موعظه‌های اوست؛ یعنی آن نشان تجاری یا خصلت بارز که به واسطهٔ آن از دیگر رقبایش متمایز می‌شود. به عنوان کشیش، می‌تواند در موضع آدم خبره‌ای ظاهر شود که علائق خاص یک گروه خاص را ارتقا می‌دهد. استخوان‌بندی کار او بر اساس این فکر اصلی شکل می‌گیرد که به افراد جزم‌اندیش و حتی آنان که تعلقات دینی متحجّرگونه‌ای دارند، به‌ویژه بنیادگرایان پروتستان، متوسل شود

---

۱. روشن است که آدورنو، واژهٔ رسانه ـ medium ـ را صرفاً به معنای امروزی آن به‌کار نمی‌برد، بلکه آن را آن‌گونه به‌کار می‌گیرد که پیشنهاد مکتب فرانکفورت است؛ یعنی به شیوه‌ای که در همهٔ دستاوردهای حیات اجتماعی، از دین گرفته تا هنر، نوعی امکان تعامل می‌بینند که بخشی از ظرفیت آن در خود این دستاوردها و بخشی دیگر، در امکانات حیات اجتماعی است. از منظر آدورنو دقیقاً این رابطهٔ دیالکتیکی است که به مفهوم رسانه هویت می‌بخشد.(م.)

۲. racket این واژه در انگلیسی طیف معنایی گسترده‌ای دارد و از *هیاهو و جار و جنجال* تا *شیادی، خوش‌گذرانی* و *کسب و کار* را دربرمی‌گیرد. گزینهٔ فارسی منتخب ما برای این واژه، جدا از نشانه‌های فراهم‌آمده در متن، ناظر به طنز پنهانی است که آدورنو در تحلیل شخصیت توماس به‌کار می‌گیرد. مضافاً، معادل کسب و کار، شمول معنایی بیشتری دارد.(م.)

۳. Thomas؛ تلفظ دقیق‌تر آن در زبان انگلیسی تامس است ولی توماس برای فارسی‌زبان‌ها تلفظ آشناتر و مأنوس‌تری است. تکرار بسیار این نام در متن و نیز این نکته که آدورنو خواننده را درگیر گفت‌وگویی ناگزیر با متن می‌کند، ما را به صرافت انداخت که برخلاف روال معهود، مأنوس‌بودن را به دقت آوایی ترجیح دهیم.(م.)

و غیرت دینی آنان را بدل به هواداری و سرسپردگی سیاسی کند. اگر دستکاری‌های توماس در حوزهٔ الاهیات، ارزش بحث کردن پیدا می‌کند، به سبب آموزه‌های دینی کمابیش منسوخ آن نیست، بلکه به واسطهٔ همین توانایی در استحالهٔ دین است. در آلمان، دین، در تبلیغات فاشیستی نقش اندکی داشته است. این حقیقتی شناخته‌شده است ـ و البته به واسطهٔ اهمیت فعلی‌اش، دربارهٔ آن اغراق شده ـ که فاشیسم در برابر پروتستان‌های متدین و نیز کاتولیک‌ها موضع قاطعی اتخاذ کرده است. به هر تقدیر، تمام سنت نازی با نوعی *بی‌دینی* یکتانگرانه گره خورده است که از جهات بسیار، عملاً در خصومت با مسیحیت است. اعتقاد این اندیشه به نیروهای عنان‌گسیخته و کور طبیعت، که ملازم با گسترش امپریالیسم آلمان است، منشأ تفاوتی تعیین‌کننده میان صحنهٔ آمریکایی و آلمانی است. تبلیغات فاشیستی آمریکایی، قرابت بسیار شدیدی را با برخی نهضت‌های دینی نشان می‌دهد و این حقیقتی است که گواه آن در آلمان، نقشی است که روحانیون فرقه‌های مختلف در تبلیغات فاشیستی ایفا می‌کنند.[1]

ارزش عملی تاملّ دربارهٔ برخی از شاخص‌ترین ویژگی‌های تعالیم توماس، بیش از هر چیز، در امکان آشکارسازی پس‌زمینهٔ شگرد روان‌شناختی او نهفته است. بسیاری از شگردهایی که تا به حال دربارهٔ آن سخن گفته‌ایم، مرتبط با غیردینی کردن انگیزه‌های دینی است که توماس همچنان انتظار دارد که بر مخاطبانش مؤثر باشد. استناد به *حقیقت محض*،[2] بازماندهٔ تقدیرگرایی آیین پروتستان است؛ شگرد *دقیقهٔ آخر*،[3] بازماندهٔ روحیهٔ آخرالزمانی برخی فرقه‌هاست؛ باور جزمی به دوگانگی میان *این نیروهای شیطانی* و *نیروهای الاهی*، بازماندهٔ ثنویت (دوگانه‌باوری) مسیحی است؛ ایجاد احساس وجد و اعتلا در جماعت خاضع، بازماندهٔ *موعظهٔ کوه جُلجُتا*

۱. برای نمونه، [جرالد، بی.] وینراد، کاگلین، جفرز و هابرد.

2. fait accompli

3. last hour device

است و این فهرست را می‌توان ادامه داد. بدون این پس‌زمینهٔ مبتنی بر تداعی و سنگینی اقتدار ناشی از آن، کل برنامهٔ تبلیغاتی توماس، حتی به اندازهٔ نیمی از تأثیر فعلی را نمی‌داشت. از این‌رو مواجههٔ صریح با مبانی اعتقادی تبلیغات توماس و هر آنچه به این آوازه‌گری مربوط می‌شود، امری عاجل است.

تبلیغات فاشیستی، از راه غیردینی کردن انگیزه‌های مسیحی، شمار بسیاری از آنها را به ضد خود بدل می‌کند و همین فرایند است که اکنون کانون توجه ماست. تلاش خواهیم کرد که تناقض میان انگیزه‌های دینی مورد نظر توماس و اهداف نهایی‌اش را آشکار کنیم. اهداف حقیقی او، همچنان‌که خاطرنشان خواهیم کرد، ضددینی است. توماس، این روان‌شناس زیرک توده‌ها، می‌داند چرا از دین سخن می‌گوید: او باید با موجودیت احساسات دینی در میان مخاطبانش تسویه حساب کند. اگر برای مخاطبان خاص او به روشنی مشخص می‌شد که اهدافش صراحتاً در تضاد با آن آرمان‌های مسیحی است که مدعی دفاع از آنهاست، بسا که این احساسات دینی در جهت عکس بروز می‌یافتند و این همان اتفاقی است که پس از روشدن دست نازی‌ها در آلمان رخ داد.

لازم است که یک قید را در نظر بگیریم. بهره‌گیری از دین در جهت اهداف فاشیستی و تحریف دین به ابزاری برای تبلیغ نفرت، هرچند خواست اصلی توماس را ــ که خصلت بارز اوست ــ تأمین می‌کند، به هیچ عنوان پدیده‌ای منحصربه‌فرد نیست. در محدودهٔ جامعهٔ موجود ما، هدف جریان‌های معنویت‌خواه بی‌شمار، استقرار نوعی ایدئولوژی فاشیستی است. تقریباً به یقین می‌توان گفت که هر سایه و گرته‌ای از ایدئولوژی پیشافاشیستی، خواه دین باشد، خواه بی‌دینی، خواه ناسیونالیسم یا صلح‌طلبی، خواه نظریه‌های نخبه‌گرا یا ایدئولوژی‌های عوامانه، توسط جریان خودکامه‌ای که عملاً از هیچ‌گونه ناسازگاری آشفته نمی‌شود، کاملاً پذیرفته و توجیه می‌شود. عقلانیت فاشیستی بیش از آنکه به دنبال نوعی *فلسفه* باشد،

در پی استقرار یک نظام قدرت فراگیر است. بنابراین در باب اهمیت محتوای اعتقادی ابزار دینی به معنای معمول کلمه نباید اغراق کرد. با این حال، اینکه چگونه یک چنین ابزار ملموسی، که ظاهراً هیچ نسبتی با اصول عقاید فاشیستی ندارد، به گونه‌ای تغییر ماهیت می‌دهد که با مقاصد سلطه‌جویانه سازگار می‌شود، موضوعی است که ارزش مطالعه را دارد. شاید بتوان گفت فاشیسم اگر نمی‌توانست در همهٔ اشکال متفاوت و حتی متعارض نفوذ کند، بخت موفقیت نمی‌داشت و تنها از این طریق بود که در هر عرصه، جریان و قشری، از جنبش جوانان تا جمعیت صاحب‌خانه‌های سالخورده، از دهقان‌های مفلس تا مجتمع‌های صنعتی عظیم، از افسران ماجراجو و برکنارشدهٔ ارتش تا کارمندان خدوم و مقرراتی، تأثیرگذار بوده است. لازمهٔ فهم کامل قدرت جذابیت خودکامگی، فهم یکایک جنبه‌های آن به شکلی ملموس و واقعی است.

همچنین برای عطف توجه به ابزار دینی تبلیغات توماس باید دلیل دیگری را نیز ذکر کرد. فرض ما این است که پدیدهٔ خاص ضدیهودی‌گری جدید، بیش از آنچه به نظر می‌رسد ریشه در مسیحیت دارد. درست است که نمونهٔ بارز ضدیت با آیین یهود، یعنی فاشیسم، که بسیار پایبند عقل، بی‌اعتنا به احساس و عاطفه، کلبی‌مسلک و دارای برنامهٔ مشخص است، به مسیحیت نیز مانند هیچ چیز دیگر اعتقادی ندارد و تنها قدرت را می‌شناسد ولی این هم هست که باورهای ضدیهود، که همواره در صدر برنامه‌های فاشیستی جا دارند، شاید از این‌رو چنین اقتداری یافته‌اند که ریشه‌هایشان نه تنها مرتبط با تمدن مسیحی بلکه عملاً برآمده از بطن این تمدن است. اهمیت انگاره‌های مربوط به قاتلان مسیح، فریسیان، صرافان معبد و یهودیانی که با انکار عیسی مسیح و عدم پذیرش مراسم تعمید، رستگاری او را بی‌اعتبار کردند به اندازه‌ای است که نیازی به اغراق در این مورد نیست. در یک بررسی دیگر، تلاش خواهیم کرد که دلایل اعتقادی بنیادی برای

ضدیهودی‌گری و جایگاهشان در جامعه و تاریخ را بیان کنیم،[۱] ولی عجالتاً می‌کوشیم که این انگیزه‌ها را در جریان عمل نشان دهیم. تاملّی در خدعه‌های مبتنی بر باورهای دینی توماس می‌تواند آشکارگر گونه‌هایی از اندیشه و رفتار مربوط به گذشته و البته گاه ناخودآگاه باشد که به واسطهٔ فتنهٔ یک ضدیهود احیا می‌شود. اقدامات پیشگیرانه‌ای که بر اساس یک برنامهٔ درازمدت تنظیم شده‌اند، باید علیه این دیدگاه‌ها و نیز علیه تبلیغات آشکار ضدیهود، جهت‌گیری شوند. هر گونه بازآموزی، باید میراث مربوط به انگارهٔ اعتقاد به ضدیهودی‌گری را کاملاً به سطح هوشیار ذهن هدایت کند و آنگاه به مقابله با آن برخیزد. تنها از طریق شناخت و ابطال این انگاره است که قدرت این پیش‌داوری‌های ناگزیر و سازوکارهای روان‌شناختی ناشی از بقای سرسختانهٔ این پیش‌داوری‌ها، امکان زوال می‌یابد.

شگرد چرب‌زبانی

در موعظه‌های توماس، رسانهٔ دین، صرف نظر از محتوای اعتقادی‌اش، از طریق فضای روان‌شناختی خاص خود بر دل و جان مخاطب تأثیر می‌گذارد، به نحوی که می‌توان این تأثیر را حتی مؤثرتر از نقش تبلیغی محتوای دینی به شمار آورد. این فضا اساساً بر بستر یک چرب‌زبانی مشخص، آمیزه‌ای از احساسات آکنده از دلتنگی و شکوه تصنعی شکل گرفته که تأثیر آن طبعاً در هر جمله‌ای که ادا می‌شود، پیداست. البته می‌توان این زبان‌آوری را صرفاً ویژگی شیوهٔ موعظهٔ توماس دانست، ولی باید یادآور شویم که شخص هیتلر، که تا این اواخر به ندرت از حربهٔ دین بهره می‌گرفت و بعد از آن هم صرفاً به اشاراتی کلّی به مفاهیم دینی بسنده

---

۱. رجوع کنید به:

Max Horkheimer and Theodor, W. Adorno "Elemente des Antisentimus," *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam: Querido Verlag, 1947, pp.199-244.

می‌کرد، اکنون در گفته‌های خود به لفاظی‌های مشابهی رو آورده است. در این نوع موعظه، هالهٔ *تقدس* از هر گونه محتوای مذهبی جدا شده و در سیطرهٔ مفاهیمی قرار گرفته که دلبخواهی انتخاب شده‌اند، مفاهیمی همچون *نیاکان* یا *مردهٔ متحرک* که عمدتاً واجد اشاراتی مبتنی بر زنده‌پنداری[1] هستند. این جابه‌جایی، در کل با یک لحن عاطفی بیان می‌شود که عدم صداقت بی‌شرمانه و تقلبی بودن آن، برای هر اهل فکری این پرسش را پیش می‌آورد که رمز نفوذ کلام آشوبگران فاشیست در چیست؟ آن‌گونه که از روال کلی این چند و چون‌ها برمی‌آید، شاید منطق معمول، چنین حکم کند که مردم عادی و ساده‌اندیش هم به سبب برخورداری از شمّ حقیقت، از این لحن که یادآور چرب‌زبانی روباه است، دلزده می‌شوند، ولی این فرض نادرست است. هر کس که با هنر عامه آشنا باشد، می‌داند که به‌ویژه در میان خوانندگان و بازیگران عامه‌پسند، گرایش بسیار شدیدی به بیان احساسات اغراق‌آمیز و *لحن کاذب* دیده می‌شود. شاید علت این امر تا حدی اشتیاق مردم به چیزهای تند و اغراق‌آمیز باشد که به نحوی تداعی‌گر کمال‌جویی است، ولی بی‌تردید علت عمیق‌تری هم دارد که همان میل باطنی به *ظاهرسازی* است. همین تمایل و تلقی است که بازیگران را پیش از هر چیز آدم‌هایی می‌داند که قادرند به خوبی وانمود کنند، چهرهٔ واقعی خود را پنهان سازند و خود را به جای دیگری جا بزنند. مردم بیش از تمایل به بازنمایی *حقیقت* توسط بازیگر، از او انتظار یک *اجرا* دارند. برای آنان منبع لذت واقعی، همین لحن و حالات کاذب است؛ زیرا این حالات را نشانه‌های یک اجرا و الگوی محاکات می‌دانند و دیگر چه فرق می‌کند که این الگو برایشان آشنا باشد یا نباشد. شاید توضیح این امر را بتوان در *عقدهٔ محاکات سرکوب‌شده*[2] یافت که در بخش دیگری از کار خود

---

1. animistic
2. the complex of oppressed mimesis

درباره‌اش بحث کردیم.[1] شگرد لحن کاذب به‌ویژه وقتی موعظه‌های توماس را می‌شنویم، مشهود است، هر چندگاه در متن نوشتاری آن نیز احساس می‌شود. مثال زیر نمونه‌ای از این شگرد است که در آن توماس از لحن کشیشان فرقهٔ کاپوسن[2] بهره می‌گیرد:

> من از باب مقایسه در وضع ملت بزرگمان تأمل می‌کنم و به این می‌اندیشم که در روزگار گذشته چگونه بوده است، اکنون چگونه است و در آینده چگونه خواهد بود، و همچنین به این می‌اندیشم که اکنون چه تغییراتی را از سر می‌گذرانند. من دیروزش را با امروزش مقایسه می‌کنم، زنانش را، خانواده‌اش و کلیسایش را مقایسه می‌کنم؛ وقتی به این می‌اندیشم که ملت من چه بوده و چه می‌تواند باشد، سیل اشک بر صورتم روان می‌شود.[3]

شاید تحقق میل نهفتهٔ حاضران در نمایش توماس به اجرا، کماکان و دست‌کم تا حدودی علت صدها صفحه چرندیات محض باشد که در گفته‌های توماس و البته در سخنرانی‌های سانسورنشدهٔ هیتلر یافت می‌شود. در این مورد هم، کاستی‌های سخنران به طرز شگفت‌آوری همسو با نیازهای عامهٔ مردم است. در حقیقت کاملاً محتمل است که خطیبی چون توماس، با آن ساختار شخصیتی جنون‌آمیز که در فکرکردن به امور، هیچ قید و بندی برای خود قائل نیست، عملاً از شکل‌دادن به زنجیره‌ای از گزاره‌های منطقی و معنادار عاجز باشد، ولی شاید دقیقاً همین ظرفیت لجام‌گسیختهٔ سخن‌گفتنِ بدون فکرکردن ـ یعنی ظرفیتی که سنتاً یادآور گروه‌هایی از فروشندگان و

---

۱. رجوع کنید به:

Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, passim.

۲. به آلمانی، Kapuziner، و به انگلیسی، Capuchins؛ یکی از بزرگ‌ترین فرقه‌های فرانسیسی که در آغاز اصلاحات کاتولیکی پدید آمد. اعضای این فرقه به همراه یسوعیان برای تجدید حیات مذهب کاتولیک در بعضی نقاط اروپا که مذهب پروتستان غالب شده بود، بسیار کوشیدند.(م.)

۳. ۲۷ ژوئن ۱۹۳۵.

جارچیان اعیاد است ـ باشد که اشتیاق حاضران را ارضا می‌کند. در اینجا ما با ستایش‌گری تردیدآمیز جماعتی سروکار داریم که در برابر آنان که امکان سخن گفتن دارند، سرکوب می‌شوند و به لحاظ روانی، لام تا کام خاموش می‌مانند. یهودیان به سبب چرب‌زبانی سرزنش می‌شوند، با این حال این آشوبگر ضدیهود و مخاطبانش آرزوی این چرب‌زبانی را دارند، پس به گونه‌ای انتظار دارند که آشوبگر ضدیهود، خود مانند یک یهودی سخن بگوید. قدرت پرحرفی، علت موهبت اسرارآمیز موعظه فرض می‌شود. بنابراین، لاطائلات نهفته در موعظه‌های همهٔ فاشیست‌ها باعث نمی‌شود که این موعظه‌ها ماهیتاً برانگیزنده نباشند. این لاطائلات بیش از آنکه در خدمت رسیدن به اهداف ویژهٔ موعظه‌ها باشند، عامل محرکی هستند که از زبان‌آوری افسارگسیخته ناشی می‌شوند، هرچند چنین وانمود می‌شود که بیان نیروی محرک موجود در پدیده‌های واقعی‌اند.

جذبهٔ مشحون از دلتنگی و پرحرفی بی‌معنی، یعنی چرب زبانی، قویاً ناظر به سنت‌های اعتقاد به اناجیل و احیاگری است، که آن را در جای دیگر و از منظری دیگر مورد بحث قرار می‌دهیم، و توماس به همین سنت، حقیقی یا کاذب، استناد می‌کند و از همین سنت است که الگوی کل‌نگر و مبتنی بر احساسات خود را وام می‌گیرد:

> برادران! بیایید خدای تبارک و رحمت او را طلب کنیم، که تنها اگر چنین کنیم، این ملّت نجات خواهد یافت. اگر چنین کنیم، کلیسا در احیای خداوندگارمان، قدرت قهّار خواهد بود و مؤمنان، هر روز شاهد عظمت خداوند خواهند بود.[1]

توماس امید دارد که در اثر *مجاهدهٔ* سیاسی‌اش به روزهای شکوهمند احیاگری بازگردد:

---

۱. ۱۰ ژوئیه ۱۹۳۵.

> آیا جای تعجب است که کمونیسم به سرزمین ما رخنه کرده و بر خانه‌هایمان مسلط شده است؟ کجایند مردانی که این پرچم‌ها را برافرازند؟ کجایند آن راهنمایان کهنه‌کار؟ چرا از آن احیای عظیم باورهای انجیلی‌مان خبری نیست؟ وقتی به ایام زندگی الکساندر مودی[1] و بیلی ساندی[2] فکر می‌کنیم، از خود می‌پرسیم که آن شعله‌های ایمان انجیلی آمریکا کجا رفتند؟[3]

مطالعهٔ دقیق ادبیات سنت احیاگری، از جمله همین شرح حال افشاگرانهٔ بیلی ساندی[۱] بسیاری از شگردهای روان‌شناختی تبلیغات مدرن فاشیستی را بر ما آشکار می‌کنند، به‌ویژه آن دسته از تبلیغات را که جنگ علیه شّر را نوعی نمایش عمومی می‌دانند و یا آن تبلیغات که هدفشان رابطهٔ تقلیدی میان موعظه‌گر و مخاطبانش است.

شگرد فروپاشی[4]

برای تغییر محتواهای دینی در جهت مقاصد دنیوی و سیاسی، باید آنها را خنثی کرد. صرف‌نظر از عمق رابطهٔ تحجّر دینی با جریان‌های اجتماعی ارتجاعی از جمله ضدیهودیگری، لازم است که محتوای دین دستخوش تغییراتی شود تا به زمین آورده شود. برخورد آشوبگر فاشیست مدرن با انگیزه‌های دینی به گونه‌ای است که گویی این انگیزه‌ها بازمانده‌های از هم پاشیدهٔ مذهب گذشته هستند؛ او چنین فرض می‌کند که هر گونه اعتقاد راسخ و استوار از هم پاشیده است، پس بازمانده‌های دینی سنتی را سرند می‌کند، آنچه را که مناسب اهدافش است انتخاب می‌کند و بقیه را کنار می‌گذارد. با وجود شیوهٔ بیان متحجرانه‌اش، برخورد او با دین کاملاً

---

1. Alexander Moody
2. Billy Sunday
3. ۲ ژوییه ۱۹۳۵.
4. decomposition (zersetzung) device

عمل‌گرایانه است. او هیچ موضع قاطعی اتخاذ نمی‌کند و این نقصی است که تلاش می‌کند با ادعای اتخاذ موضعی فراتر از منازعات خشک‌اندیشانه و با تأیید وحدت دینی، آن را جبران کند. اصول اعتقادی‌اش فقط از یک جهت استوار است و آن ضدیت با لیبرالیسم است. این آنتی‌لیبرالیسم دینی، حجابی برای آنتی‌لیبرالیسم سیاسی است که جسارت دفاع آشکار از آن در او نیست و این درست یادآور اقتدارطلبی دینی است که به لحاظ روان‌شناختی به عنوان جایگزین آن اقتدارطلبی سیاسی‌ای عمل می‌کند که در راه است. با این حال، توماس در چهارچوب یک آنتی‌لیبرالیسم عام، توأمان از تعالیم ارتدکسی ـ به‌ویژه بنیادگرایی جنوبی ـ و از باورهای انجیلی و سنت احیاگری بهره می‌گیرد و برای اتخاذ چنین نگرشی، استنادش به این واقعیت است که دو جریان ذکرشده همانندی‌های بسیار دارند؛ چرا که هر دو، در تمایز با آیین روشنگری ـ مدرنیسم ـ در آمریکا، اثباتی هستند. با این حال توماس با تکیه بر همین نگرش که قائل به تمایز میان گرایش‌های متفاوت نیست و نیز همراه با نتیجهٔ منطقی‌اش، یعنی خنثی‌سازی تعالیم مذهبی، تا آنجا پیش می‌رود که کمترین اعتراضی به تضادهای آشکار میان جریان‌های دینی که از آنها بهره می‌گیرد نمی‌کند. توماس، گاه حالت یک مدافع کلیسا را به خود می‌گیرد، ظاهراً میان خود با برخی فرقه‌ها این‌همانی ایجاد می‌کند و مجاهداتش را با این اعلان جنگ، تجدید قوا می‌کند که کلیسا در خطر است، ولی گاه چنان اسیر ذهنیات خود می‌شود که اظهار می‌دارد زمان فرقه‌بندی‌ها به پایان رسیده است؛ و ظاهراً در بیان این مطلب، گوشهٔ چشمی دارد به نوعی اتحاد میان ادیان در آیندهٔ نزدیک، که زمینه‌های آن به طور کامل توسط دولت خودکامه فراهم شده است. از بنیادگرایی چندان چیزی باقی نمانده مگر داعیه‌های معمول اقتدارطلبانه، همچنان‌که از آیین پرده‌پوشی چیزی باقی نمانده است، مگر یک اطوار شورشگرانهٔ حاکی از نفرت علیه

نهادهای تثبیت‌شدهٔ دولت و کلیسا که فقط راه را برای تشکیلات فاشیستی* هموار می‌کنند. این خنثی‌سازی، معرّف چهارچوب دخل و تصرف توماس در آیین پروتستان است.

هم‌راستا با اصل کلی حاکم بر اندیشهٔ توماس که نوعی مخالف‌خوانی را به نگاه جانبدارانه ترجیح می‌دهد، انگیزهٔ فرقه‌گرایی غالب می‌شود ولی از آنجا که در آمریکا، فرقه‌ها، خود قدرت‌های سنتی هستند و نگاه فرقه‌گرایانه برای کل رویکرد دینی اساسی است، فرقه‌گرایی او نیز قابلیت ادعاهای سنتی و ارتودکس را دارد. شاید واقعیت این باشد که علت پاشیدگی آن اقتدار دینی و احساسات دینی کماکان مؤثری که مبنای استناد توماس است، ماهیت اساساً فرقه‌ای دین در آمریکا باشد، که در تقابل با کلیساهای نهادینهٔ آلمان قرار می‌گیرد که کمابیش نهادهای دولتی بودند. فرقه‌های آمریکایی به دلیل نزدیکی بیشتر با باورها و احساسات فرد و نیز ویژگی‌های سنتی فرد، از جهت نفوذی که بر افراد دارند، قدرتمندتر از فرقه‌های آلمانی هستند. تفکر آمریکایی این‌گونه بود که فرد بیش از آنکه خود را با یک مذهب پیشینی منطبق سازد، خود، مذهبش را انتخاب می‌کرد. این وضع رابطهٔ صمیمانه‌تری میان فرد و الگوهای رفتاری دینی‌اش ایجاد می‌کند و این ویژگی حتی امروز که تفاوت‌های تعصب‌آمیز میان فرقه‌ها بسیار کم‌رنگ شده، محسوس است. در آمریکا نفوذ تشکیلات فرقه‌ای بر خانواده و تمایل این تشکیلات به سنت، به مراتب بیش از آلمان است که در آنجا، دست‌کم نقش کلیسای پروتستان قرن‌هاست که تا حد نوعی کارکرد اجتماعی تقلیل یافته است. آشوبگر فاشیست باید با حضور این جوهر فرقه‌گرایانه در فرد کنار بیاید، هرچند که شاید این جوهر، صورتی غیردینی پیدا کرده باشد. او نمی‌تواند صراحتاً با این جوهر به دشمنی برخیزد، بلکه باید آن را در مسیر اهداف خود به جریان اندازد و البته این کار چندان دشوار نیست. برخی از فرقه‌های

بنیادستیزتر در بطن خود نشانه‌هایی از واخوردگی و حتی اضمحلال را ـ تحت عنوان جریان‌های آخرالزمانی ـ بروز داده‌اند. چنین است که عملاً بیش از همهٔ فرقه‌های بزرگ اروپایی با فاشیسم قرابت دارند. همچنین، هستهٔ اصلی همهٔ تحرکات فاشیستی، همواره ماهیت فرقه‌ای داشته و دچار همان عدم تساهل، جداسری و جزءبینی بوده است. همین مشابهت ریشه‌دار میان فرقه‌های سیاسی و دینی است که منبع تغذیهٔ تبلیغات فاشیستی در آمریکاست.

این زمینهٔ عام فرقه‌گرایی به گونهٔ تناقض‌نمایی، نشان قدرت غریزی بعضی از انگیزه‌های ارتودکس است؛ برای نمونه یک الگوی کلیسایی برای وضعیت *استیصال* وجود دارد که تبلیغات فاشیستی همواره آن را ایجاد کرده است. بیان این وضعیت در سخنان توماس هشدار دربارهٔ خطر فروپاشی مسیحیت به دلیل غلبهٔ عقلانیت است. ارائهٔ این چهرهٔ منفی، یعنی استناد به خطر فرضی انهدام و فروپاشی، است که قرابت توماس با بنیادگرایی را آشکار می‌کند. به اعتقاد توماس، کلیسا، که جهان صغیری برای امت ـ جهان کبیر ـ است، در معرض مخاطره‌ای شوم قرار دارد. پیروزی قریب‌الوقوع شیطان در حاکمیت کمونیسم، موقعیت رو به رشد فرقه‌های رسمی، و طرح و توطئه‌های آن نیروهای اهریمنی، همه و همه اسباب فروپاشی کلیساست. این وضع اقتضا می‌کند که نوعی اتحاد به معنای فاشیستی آن شکل گیرد:

> طبق گزارش‌های مقامات مسئول کمونیست، فقط طی سه سال گذشته، چهار تا پنج میلیون نفر از جوانان شانزده تا سی سالهٔ ما جذب این جریان شده‌اند. کمونیست‌ها افکاری را در ذهن نوجوانان ما رسوخ می‌دهند که علیه نهادهای مسیحی، علیه کلیسا و ملیت و علیه قانون است... امروز، آزادی از مذهب فراگیرشده و چند سالی تا انهدام مسیحیت باقی نمانده است.[1]

---

۱. ۳ ژوییه ۱۹۳۵.

حمله به آزادی در داخل تشکیلات کلیسا، که ظاهر کاملاً ضدفرقه‌ای دارد، به وضوح نشان می‌دهد که هدف پنهان توماس، وقتی دَم از دفاع از آزادی‌های قانونی می‌زند، چیست.

نبرد توماس علیه فروپاشی فرضی اعتقاد سنتی، توسط نوگرایی دینی، یک وجه خاص دارد: جهت‌گیری این جنگ علیه اعتقاد به پیشرفت و اصالت مادی تکامل است. حسب ظاهر، توماس در پی آن بود که با باپتیست‌های بنیادگرا نرد دوستی ببازد ولی نوع تبلیغاتش باعث سرزنش او از سوی مقامات بنیادگرا شد:

> نامه‌ای از یکی از برادران روحانی‌مان از کلیسای باپتیست کالیفرنیا پیش روی من است. مردی که وظیفهٔ خطیری را به عهده گرفته، نوشته است: «دو چیز ذهن مرا عمیقاً به خود مشغول کرده است؛ تهدید این خطر پنهانی قریب‌الوقوع و موضع شما به عنوان افراد مسیحی. من دوشادوش شما می‌ایستم تا مدرنیسم و کمونیسم را منکوب کنیم». خدا را به سبب سخنان این مرد خدا سپاس می‌گوییم و شاکریم که او در راهی که پیش گرفته‌ایم، پشتیبان ماست.[1]

توماس اساساً به این خاطر با بنیادگرایان همدلی می‌کند تا علیه نظریهٔ تکامل که به گمان او ذروهٔ مدرنیسم ضاله است، مبارزه کند:

> به من گوش بسپارید. روزگاری باور داشتیم که انجیل کلام الاهی است ولی امروز، تکامل انواع را تعلیم می‌دهیم. شما باخبرید که گروهی از معلمان به ویلیام جنینگز براین[2] می‌خندیدند ولی من به شما می‌گویم که براین یک پیام‌آور بود. ویلیام جنینگز براین یک

۱. ۲۵ می ۱۹۳۵.

۲. William Jennings Bryan؛ سیاستمدار آمریکایی، نمایندهٔ مجلس و وزیر خارجهٔ دولت ویلسن. او در جریان محاکمهٔ اسکوپز به شدت از بنیادگرایان دفاع کرد. اسکوپز یک معلم آمریکایی بود که برخلاف برخی قوانین آمریکایی اقدام به تعلیم نظریهٔ تکامل نمود. جلسهٔ محاکمهٔ اسکوپز به میدان‌داری ویلیام جنینگز، یکی از جنجال‌های تاریخ آمریکاست.(م.)

> مسیحی بود... براین به شدت با نظریات داروین مخالفت کرد، او علیه آرای نیچه به پا خاست، او علیه هر چیزی که فکر می‌کرد ملت ما را تحقیر می‌کند به پا خاست... ویلیام جنینگز براین متوجه بود که بعد از یکی دو نسل اگر به روال نظریهٔ تکامل که ما را از نسل میمون می‌داند و معتقد است پدران ما میمون‌های انسان‌نما هستند، پیش برویم، ملت ما همراه با همهٔ نهادهایش، محکوم به فروپاشی است.[1]

بد نیست یادآور شویم که حملهٔ توماس به داروینیسم به علت نادرستی این نظریه نیست، بلکه به این خاطر است که این اندیشه تأثیرات اخلاقی مخرب دارد. می‌بینیم که شیوهٔ برخورد او کاملاً مصلحتی است. در تصور او دین عرفی، به تمامی، ابزار حفظ نظم و انضباط است، ولی این دیدگاه باعث آشفتگی‌های غریبی می‌شود. همچنان‌که کمی بعد خواهیم دید، وقتی توماس برای وقوع حوادث طبیعی مانند زلزله به دنبال حکمت الاهی می‌گردد، ناآگاهانه به دام اندیشهٔ زنده‌پنداری می‌افتد و در همان حال به محض آگاه‌شدن از نسبت انسان و طبیعت برآشفته می‌شود. هیچ چیز بیش از اینکه شاید اجداد ما میمون باشند، نو ــ مشرکان بی‌تمدن را رنجور نمی‌کند. تبلیغات ضدفاشیستی، در تحلیل وجه پنهان اصول اعتقادی فاشیست‌ها، باید به دقت به رابطهٔ پر پیچ و تاب و مخدوش آنان با طبیعت اشاره کند. آنها مادام که طبیعت، تجسم استیلا و وحشت باشد، مثلاً وقتی که طبیعت باعث زلزله می‌شود، آن را ستایش می‌کنند، ولی هر گاه طبیعت یادآور امور عاری از نظم و ساده‌لوحانه باشد یا به عبارت روشن‌تر، هر گاه آن نقش عملی و مفید را که مورد نظر آنهاست نداشته باشد، اسباب انزجار است. آنها حیوانات گوشت‌خوار و شکاری را بسیار مفید می‌دانند ولی از جانوران بازیگوش و بی‌آزار بیزارند؛ به بقای اصلح در انتخاب طبیعی اعتقاد دارند

---

۱. ۲۶ می ۱۹۳۵.

ولـی از ایـن تصـور کـه رفتـار مسـخره و منسوخشـان، بازمانـدهٔ رفتـار میمون‌هاست، بیزارند. ایـن ناسـازگاری و تنـاقض نشـان ویـژهٔ کـل نگـرش فاشیستی است.

شگرد گوسفند و گوزن[1]

لقمهٔ چرب دیگری که توماس از سفرهٔ اقتدار باورهای عرفی به غنیمت بـرده، محکوم کردن بی‌امان گناهکاران و اسـتناد بـه ایـن اصـل اسـت کـه تکلیـف گناهکار و بی‌گناه، یک‌بار برای همیشه روشن شده است. فرقه‌گرایـان ـ اگـر حساب بـدعت‌گـزاران را از آنهـا جـدا کـنیم ـ همـواره دغدغـهٔ رسـتگاری گناهکاران را دارند. راه چاره، یا قبول آیـین تـازه از سـوی آنـان اسـت و یـا تفسیر عارفانه از مفهوم گناه که مقدمهٔ رهایی است. در نقطـهٔ مقابـل، مـذهب ارتودکس رسمی قرار می‌گیرد که از گناهکاران یا آنان کـه بـه تمـام و کمـال سرسپردهٔ این مذهب نیستند، دردی را دوا نمی‌کنـد. گناهکـار یعنـی محکـوم ابدی؛ این دیدگاهی است که روزگاری جزئـی از نهـاد قـدرت کلیسـا بـود. توماس این مفهوم را به عاریت می‌گیرد در حـالی کـه روایتـی از تشـکیلات خـاص خـود را در پـس ذهـن دارد. علاقـهٔ وافـر او بـه اتخـاذ نقـش قاضی‌القضات، در ماهیت مفـاهیم اعتقـادی‌اش آشکار نمـی‌شـود، بلکـه در گزینشی که از این مفاهیم می‌کند و یکسره از عهد جدید گرفته شـده نمایـان است. در آرای او، تقریباً همـهٔ ویژگـی‌هـای رواداری در تعـالیم مسـیحی، از جمله باور به شفقت، حذف شده است. در مقابل، همواره بـر عناصـر منفـی تأکید می‌شود، عناصری چون اصالت شر و مکافات ابدی، بی‌حرمتی به عقـل و برتری مسیحیت بر دیگر ادیان، به‌ویژه دین یهود. منبع نقل‌قول‌های توماس

---

۱. گوزن (نر)، در ادبیات مسیحی نماد الهام و غیرت دینی است. گوزن نری که مار را لگـد مـی‌کنـد، مظهر مسیح است که بر نیروی شر غالب می‌شود. از سوی دیگر، گوسفند، نماد تبعیت کورکورانـه، درماندگی و ضلالت است.(م.)

ترجیحاً انجیل یوحناست. علت این امر تا حدودی ویژگی آخرالزمانی و عارفانهٔ این انجیل و تا حدودی موضع‌گیری‌های ضد یهود آن در مقایسه با اناجیل هم‌نظر[1] است.

این شیوهٔ گزینش، از لحاظ اصول اعتقادی، شگرد گوسفند و گوزن را تشدید می‌کند. این شگرد در بسیاری از تحلیل‌های مربوط به تبلیغات فاشیستی مورد تأکید قرار گرفته که نمونه‌ای از آن تحلیل کافلین[2] [۲]، با عنوان برچسب‌زدن و تقلب‌کردن است. هیتلر در کتاب *نبرد من*،[3] می‌گوید تبلیغات اگر بخواهد مؤثر باشد، باید همواره دشمن را موذی و شریر و خود را شریف و ستودنی تصویر کند. این اندرز، در رویهٔ مورد نظر توماس حال و هوای ویژه‌ای پیدا می‌کند؛ زیرا با ثنویت (دوگانه‌باوری) دینی گره خورده است. او بر این باور است که در میان نیروهای سیاسی زمان ما، مبارزه‌ای ماورایی میان حاکمیت خداوند و حاکمیت شیطان درگرفته است. در این ارتباط او به هیچ فرایند میانی و یا دیالکتیکی قائل نیست، بنابراین دشمن *به طور پیشینی* محکوم است، بی‌آنکه برای اثبات این محکومیت نیاز به استدلال باشد:

> به چه چیز باید ایمان داشته باشم؟ به اینکه مسیح بر شیاطین غلبه کرد.[4]

این دوگانگی مستقیماً به صحنهٔ سیاست کشیده می‌شود. توماس می‌گوید، این مسئله، پیش‌تر در عهد جدید، حل و فصل شده است:

> ای مردم، اکنون زمان نبرد فرا رسیده است. نیروهای الاهی و معتقدان به اقتدار آمریکا در یک‌سو، و نیروهای ظلمت و کمونیسم در سوی دیگر.[5] شیطان به زمین آمده و چنان در میان مردم، در

---

۱. synoptics یا synoptic gospels اشاره به سه انجیل متی، مرقس و لوقا که از نظر محتوا، شباهت‌های بسیار دارند.(م.)

2. Coughlin

3. *Mein Kampf*

۴. ۱ ژوئن ۱۹۳۵.

۵. ۱۲ ژوئن ۱۹۳۵.

> میان این سازمان‌ها و تشکیلات، جولان می‌دهد که در تاریخ عالم سابقه نداشته است. امروز، به هر جا می‌نگریم، ابرهای سیاه در راهند. امروز، به هر جا می‌نگریم، کسانی را می‌بینیم که علیه مسیحیت پیام‌هایی آورده‌اند. هم اکنون، در همین ساعت، میلیون‌ها مرد و زن آنجا در آن سرزمین ظلمت، در روسیه سر می‌کنند که افکار ضدمسیح بر آنها چیره شده است. برادران، خداوند حجت را بر ما تمام کرده است.[۱]

توماس این الاهیات مبتنی بر ثنویت را برای تیزکردن آتش جنگ به‌کار می‌گیرد، جنگی که شأن و شکوهش اعتقاد به امور مطلق است. توماس هیچ شاهدی بر شیطان بودن کمونیست‌ها ارائه نمی‌کند، همچنان‌که هیچ شاهدی بر این مدعا وجود ندارد که توماس در جبههٔ حق است، مگر اینکه او نام خدا را بر زبان می‌آورد. او فقط و فقط بر تمایز میان خودی و غیرخودی تکیه می‌کند. خودی‌ها مظهر خیرند و غیرخودی‌ها مظهر شر. روشن است که هر گونه احتجاجی، این سازوکار را تضعیف می‌کند. از سر اتفاق، کل عبارات موهن او و تلمیح او به آن نیروهای شر و از این قبیل، از زبانی به عاریت گرفته شده که مبتنی بر باور به ثنویت است. هر پشیزی که برای مجاهده‌اش دریافت می‌کند، به مهمات نبرد نهایی یا جنگ سرنوشت تبدیل می‌شود.

لازم است که یک وجه ویژه از شگرد گوسفند و گوزن را خاطرنشان کنیم. بدیهی است توماس که به مفاهیم دین مسیح توسّل می‌جوید، در اشاره به نیروهای الاهی به ابعاد غیرمادی توجه دارد، او به قدرت جسمانی عنایتی ندارد، عنایت او به عظمت اخلاقی است. با این حال در موعظه‌های باطنی‌اش، نمی‌تواند از ستایش ویژهٔ یک *انسان بزرگ* که در کنف حمایت او سخن می‌گوید، خودداری کند. پس به ناچار چرخشی در گفته‌هایش دیده می‌شود که نقل‌قول زیر تجسم آن است:

---

۱. ۲۸ ژوئن ۱۹۳۵.

> آنان درصدد بودند که حسادت یوحنا را برانگیزند، ولی او بزرگ بود، نه آنکه جسم قدرتمندی داشته باشد، نه، روح بزرگی داشت.[۱]

استرایشر،[۲] این شکارگر یهودیان و مرد پرآوازهٔ آلمانی، که جثه‌اش به طرزی نامعمول ریزنقش است، در تعابیرش از عظمت ناسیونال ــ سوسیالیست‌ها، عین همین عبارات را به‌کار گرفت. برای اینکه در چنین گفته‌ای ردّ مشخص احساس حقارت ناشی از ناتوانی جسمی را بیابیم، کافی است به روان‌شناسی آدلر توجه کنیم. توماس خود آدم تنومندی است ولی به عنوان خبرهٔ کار آن‌قدر به روحیات مستمعانش آشنایی دارد که نیازهای روانی آنها را دستمایهٔ نفوذ کلامش کند.

شگرد تجربهٔ شخصی

باور مبهم به نوعی انقلاب محافظه‌کارانه... به شکلی تقریباً ملموس در تعلیمات مخاطره‌آمیز توماس بیان می‌شود. تاکنون متوجه شدیم که ارتودکسی تصنعی، متناظر با عنصر اقتدارطلب محافظه‌کارانه است، حال می‌توان گفت که تعلقات احیاگرانه و فرقه‌ای توماس، تبیین عنصری به ظاهر انقلابی است. آن ناهمنوایی که منشأ اصلی فرقه‌های آمریکایی بود، باعث شد که در این فرقه‌ها، ضدیتی با نهادهای متمرکز مانند کلیسا و دولت شکل گیرد. این وضعیت کاملاً با ایدئولوژی فاشیستی هماهنگ است. رفتار به ظاهر شورشگرانه یا بنیادستیزی، که در فرقه‌ها دیده می‌شود، وقتی با تمایلات اقتدارطلبانه، زاهدانه و بازدارنده تعلیق می‌شود، ساختاری کاملاً مشابه با ذهنیت فاشیستی پیدا می‌کند. ناسیونال‌سوسیالیسم، به طور اخص، شیوه‌ای دولت‌ستیز اتخاذ کرده و طرفدار مفاهیمی چون ملت، مردم یا حزب است. در این دیدگاه، دولت صرفاً ابزاری جهت کسب مواضع مشخصی از

---

۱. ۲۳ می ۱۹۳۵.

2. Streicher

قدرت است، از این‌رو فاقد هرگونه عینیتی است که حقوق ستمگران احتمالی را تضمین کند.[1] این نگرش ضددولت توسط فاشیست‌های آمریکا به‌کار گرفته شده و بدل به یک دیدگاه ضدحکومت گردیده که از خصومت مرتجعان آمریکایی با طرح اصلاحات اجتماعی[2] تغذیه می‌کند. در این مورد، آن فضای سنتی فرقه‌ای و مخالف با تمرکز، سلاح سودمندی برای نبرد است. با این همه، هرچند که فاشیست‌ها شیوهٔ خاص خود را دارند، نتیجه‌ای که عملاً به دست می‌آید، تقویت بیش از حد اقتدار دولت است و بد نیست که همهٔ آمریکایی‌هایی که از توجه به مسائل کلان اجتماعی پروا می‌کنند و صرفاً نظر به جزئیات دارند، از این حقیقت آگاه باشند.

بازتاب یک چنین نگرش عامّی را می‌توان در خصومت نازی‌ها با کلیساهای رسمی مقتدر دید. در کلام توماس، این دشمنی معمولاً به صورت تهاجم علیه فرقه‌های رسمی کلان، مانند پیروان کلیسای پرزبیتری، متدیست‌ها و پیروان کلیسای اسقفی، پدیدار می‌شود و توماس، مفاهیم احیاگرانه، به دور از واقعیت و تحریک‌آمیز خود را علیه آنها عَلَم می‌کند. او اعتراف می‌کند که مدافع ایمان زنده‌ای است که در تقابل با دین متعارف قرار می‌گیرد، همچنان‌که نازی‌ها ستایشگر نهضت ضددولت هستند.[3] این انگیزه متضمن مخالفتی ریشه‌دار با نهادهایی از جامعهٔ ماست که بنا به فرض،

---

1. Franz Neumann, Behemoth: *The Structure and Practice of National Socialism*, New York: Oxford University Press, 1942 , passim.

برای نمونه در این متن چنین آمده است:

> در نظریهٔ جدید نازی‌ها، دولت هیچ‌گونه انحصاری بر تصمیم‌گیری‌های سیاسی ندارد. بنابراین اشمیت نتیجه می‌گیرد که دولت دیگر تعیین‌کنندهٔ عنصر سیاسی نیست بلکه خود توسط آن، یعنی توسط حزب، تعیین می‌شود(۶۶).

نومان تا آنجا پیش می‌رود که حتی نمی‌پذیرد نظام سیاسی آلمان، یک دولت باشد (۷۰_۴۶۷).

2. new deal اشاره به اصلاحات گستردهٔ اقتصادی و اجتماعی روزولت در دههٔ ۳۰.(م.)

3. نگاه کنید به: Movement tric.

برخوردار از موضوعیت و غیرشخصی‌اند ولی موضوعیت آنها به نوعی برای تودهٔ مردم بحث‌انگیز است. این مبارزه علیه نهادها در نبرد موجود علیه جریان دیوان‌سالاری دیده می‌شود. هدف از این مبارزه، بیش از آنکه دستیابی به نوعی عدالت اجتماعی باشد که ظاهراً به واسطهٔ سازوکار تثبیت نهادها به مخاطره افتاده، مطرح ساختن آن غریزه‌های تند و پرخاشگرانه‌ای است که توسط نظم قانونی و نهادینه عقب نشسته بود و حال وقت آن رسیده که آزاد باشند تا بدل به ابزار عطش قدرت دارودستهٔ دیکتاتورها شوند. غالباً گفته‌اند که حلقه‌ها و فرقه‌های رهبانیت، اصالتاً جریان‌های بدعت‌گذاری بوده‌اند که بعدها در قالب آیین مسیحیت یکپارچه شدند. می‌توان چنین پنداشت که نوعی شرک پنهان، نوعی دین طبیعی فاقد خصلت‌های مسیحی و عاری از تمدن، عنصر تشکیل‌دهندهٔ همهٔ انواع فرقه‌گرایی است، هرچند این دین طبیعی می‌تواند ظاهری زاهدانه و عمیقاً مسیحی داشته باشد. به هر تقدیر، سنت احیاگری توسط توماس کاملاً تغییر شکل یافته است، به گونه‌ای که عناصر مخرب و طبیعت‌باور نوعی ضدیت با پدیدهٔ تثبیت نهادها جای آن را گرفته است. توماس در عین استناد به مسیحیت، عملاً از طریق مخالفت جدی با دین رسمی و نهادینه به تمنیات غیرمسیحی دامن می‌زند. چنین است که این نوع شیادی که به استناد باورهای دینی شکل گرفته، گامی به سوی امحای دین به حساب می‌آید و در واقع مسیر ناگزیری است که هر رژیم خودکامه‌ای طی می‌کند. به همین علت است که تحریف او از مضامین دینی چیزی بیش از شگردی ازکارافتاده برای جلب افرادی نیست که از قافله عقب افتاده‌اند. از پسِ تعالیمی که اصل خود را می‌جویند، شبح مجموعه‌ای کوچک ولی مؤثر از اصول عقاید سر برمی‌آورد که در آن سیاست و انواع ایدئولوژی، فارغ از هر گونه ملاحظه‌ای تحت لوای «خداوند، خانه و سرزمین مادری» متحد شده‌اند.

مبنای آن تحریف فاشیستی که در جهت اهداف سیاسی و نهایتاً ضددینی، به دستکاری ذهنیت‌های بی‌پایه در باب واقعیات دین می‌پردازد، تأکید بر تجربهٔ شخصی است، و این تجربه را در تقابل با هر گونه آموزه‌ای قرار می‌دهد که واقعیت و موضوعیت دارد. شاید فرع بر این مطلب، تأکید توماس بر وضعیت آخرالزمانی باشد. نقل عبارتی از توماس، روشنگر استفادهٔ او از این عناصر است:

> از یاد نبریم که عیسی مسیح ما را به کلام خود سفارش می‌کند... نه به کلام عهد عتیق و نه به کلام برخی راویان، بلکه به کلام خود... و اکنون، برادران، من حکمت این کار را درمی‌یابم. من می‌فهمم که این کار دلایل بسیار دارد. من این را می‌دانم؛ چرا که بیش از بیست سال پیش تجربه‌ای شخصی را از سر گذراندم، تجربه‌ای از این شخصیت حی و حاضر که او را عیسی مسیح می‌نامیم. من به یک تجربهٔ شخصی دلگرم هستم . من به آنچه عیسی در آنجا گفت باور دارم، پس به کلام او باور دارم؛ چرا که برای من این کلام، اینجا و اکنون و چون گنجینهٔ امروزم، عین حیات سرمدی است و چنین بود که از هر آنچه که به واسطهٔ بستگی به جسم خود دوست می‌داشتم، به یک‌باره بیزار شدم. کوتاه بگویم، تحولی به تمام معنا، در زندگی و روح و روانم شکل گرفت.[1]

مهم آنکه تأکید بر شخصیت مسیح و به تبع آن ارشاد به دین تازه به شیوه‌ای بیان شده که آشکارا در ضدیت با نصّ کتاب مقدس است. عهد عتیق، به کنایه به عنوان یک دین رسمی و از نفس‌افتاده محکوم شده است. این رفتار از عهد گنوسی‌ها بارها در تاریخ مسیحیت تکرار شده است. وانگهی استمداد از تجربهٔ بی‌واسطه و شخصی دینی، در عوض بهره‌گیری از آموزه‌های منسجم دینی، نشانهٔ ناتوانی از پیشبرد عقلایی موضوع است.

---

۱. ۷ ژوئن ۱۹۳۵.

توماس بر صراحت و بی‌واسطگی رابطه‌اش با پروردگار اصرار می‌ورزد تا هر گونه دخالت عوامل بیرونی را انکار کند:

> کلام صریح خداوند این است که هیچ انسانی نباید شما را تعلیم دهد؛ زیرا روح‌القدس است که تعلیم می‌دهد. در تمام عمر اعتقاد راسخ داشتم که باید مستقیماً از جانب خداوند هدایت شوم.[۱]

به روشنی می‌توان دید که چگونه دینداری فرقه‌گرایانه می‌تواند به تهاجم علیه کلیسا و از این طریق تهاجم علیه هر گونه دین مشخص و سازمان‌یافته بدل شود. این آرزو که مستقیماً از جانب خداوند هدایت شویم، به سادگی می‌تواند توجیه خودکامانه‌ترین تصمیمات فرد باشد. همان‌گونه که هیتلر پس از ارتکاب آن خطای فاحش در جبههٔ روسیه با استناد به اینکه به او الهام شده بود که در روسیه پیروز می‌شود، قصد تبرئهٔ خود را داشت. توسل توماس به تجربهٔ دینی شخصی، متضمن کنایه‌ای ضدیهود است:

> همچنان‌که روز گذشته با شما گفتم، پیوستن به کنیسه، مترادف با برخورداری از بعضی حقوق اجتماعی آن روزگار بود. هیچ کس نمی‌توانست کسی باشد مگر آنکه به کنیسه تعلق داشته باشد و اگر چنین نبود از جامعه طرد می‌شد، از همه‌گونه حقوق دینی، حقوق روحانیت و حقوق مدنی محروم می‌شد و فقط معدودی حقوق اخلاقی شامل او می‌شد. آیا به وضوح مشهود نیست که آنها بر حیات و موجودیت مردم آن ایام مسلط شده و آنان را از بسیاری چیزها محروم ساخته بودند ولی شریرانه‌ترین کار آن است که آگاهانه اقتدار خداوند و انجیل خداوند را از آن خود سازیم.[۲]

مفهوم ارشاد فرد برای قبول دین نو که در تمایز با دین نهادینه قرار می‌گیرد، به واسطهٔ اعتقاد فرد به قریب‌الوقوع بودن یک فاجعهٔ جهانگیر ـ که آخرین روزهای حیات کلیسا را رقم می‌زند ـ تقویت می‌شود. این دیدگاه، مبنای

---

۱. ۱۸ ژوئن ۱۹۳۵.

۲. ۲ ژوییه ۱۹۳۵.

اعتقادی و احیاگرانهٔ شگرد دقیقهٔ آخر است. فرد، وقتی خود را مواجه با محشر می‌بیند، راهی ندارد جز آنکه به خدا و رابطهٔ بی‌واسطه‌اش به خدا بیندیشد و دیگر واسطهٔ کلیسایی که به آن تعلق دارد، چاره‌ساز نیست. همچنان‌که پیشتر گفتیم، توماس حتی از توسل به بی‌اساس‌ترین خرافه‌ها ابایی ندارد و این امر، عمیقاً نشانهٔ هشداردهنده‌ای است که به وضوح از به قهقرا رفتن احیاگری خاص او تا حد گونه‌ای از دین طبیعی اساطیری خبر می‌دهد:

> آثار و نشانه‌های پیشگویی پدیدار شده‌اند... من نمی‌خواهم شما را به سبب زمین‌لرزه‌هایی که تاکنون در کالیفرنیای جنوبی حادث شده به وحشت بیندازم (در اینجا شرحی از زمین لرزه‌های کالیفرنیا می‌دهد). تاکنون می‌پنداشتیم که فقط کالیفرنیای جنوبی در معرض زلزله است ولی چنین نیست و ما شاهد زلزله‌هایی در سراسر جهان هستیم که شدت و وسعت آن باورنکردنی است. از سال ۱۹۰۱ تاکنون، بیش از یک میلیون انسان فقط به دلیل زمین‌لرزه از میان رفته‌اند.[۱]

آشکارا می‌توان ارتباط میان شیوهٔ ایجاد رعب و احیاگری دینی توماس را دریافت. دو عنصر غالب این احیاگری، یعنی استناد به امور غیرعقلی و ظهور دوبارهٔ حضرت مسیح، طبعاً منجر به تضعیف مقاومت فرد می‌شود. توسل به تجربهٔ شخصی، در تقابل با تکیه بر اصول اعتقادی کلیسا، عملاً باعث می‌شود که فرد خود را تسلیم احساسات کند.[۲] این باور که جهان به پایان خود نزدیک می‌شود، فرد را به وحشت می‌اندازد و او برای نجات روح خود، هر آنچه را از او بخواهند انجام می‌دهد، بی‌آنکه آنها را به محک عقل بسنجد. به این ترتیب نگرش‌های احیاگرانه، که اصالتاً نمود رهایی دینی به حساب می‌آیند، آشکارا در خدمت آرمان فاشیستی اطاعت کورکورانه قرار می‌گیرند.

---

۱. ۱۳ ژوئن ۱۹۳۵.

۲. نگاه کنید به: emotional release device.

ترفند نهادستیزی

در تبلیغات توماس، دگردیسی دیدگاهی که مبنای دین را باورها و ذهنیات فردی می‌داند به جانبداری فاشیستی، به زبان سیاست اتفاق نمی‌افتد؛ زیرا او محتاط‌تر از آن است که به هر آنچه که کاملاً نهادینه شده، و از جمله حقوق تصریح‌شده در قانون اساسی آمریکا، اشاره کند. راهی که او انتخاب می‌کند، حرکت در حوزهٔ محدود خاص خودش است که در حقیقت برخوردی نیمه‌حرفه‌ای با امور کلیساست. می‌توان گفت شیوهٔ برخورد توماس با مسائل کلیسا، هرچند هیچ‌گاه هویت صریح و روشنی ندارد و همواره با نوعی ابهام همراه است، در واقع الگوی تلویحی آن چیزی است که او در ضمیر پنهانش می‌خواهد در میان ملت آمریکا اتفاق بیفتد. او اصول خدشه‌ناپذیر خودکامگی را در لابه‌لای بحث دربارهٔ امور کلیسا به خورد شنوندگانش می‌دهد و تفسیر این گزاره‌ها به زبان تند سیاست را به خود آنها وا می‌گذارد. برای او تعارض میان دیدگاه احیاگرانه و موجودیت فرقه‌های رسمی، نوعی ابزار تعلیمی است که به او امکان می‌دهد الگوی خود را بر اساس شالوده‌هایی بنا کند که به ظاهر کاملاً دینی‌اند. این‌گونه است که ترفند اتحاد،[1] عمل می‌کند. توماس با انتقاد از فرقه‌گرایی، بر هر گونه تعصب و تفرقه که مرتبط با فرقه‌گرایی است می‌تازد:

> اعتقاد دارم که زمان فرقه‌گرایی عملاً سپری شده است، ساده بگویم از این پس هر گونه حرکتی به سمت فرقه‌گرایی، متوقف خواهد شد. اشارهٔ من به باپتیست‌ها، جمعیت کلیساهای آزاد و طرفداران کلیسای پرزبیتری است، با این حال فراموش نکنیم که در زمان ما، اصول زندهٔ مسیحیت در حال گسترش است و ما این را پیش از هر چیز مدیون رادیو هستیم.[2]

---

1. unity

۲. ۲۵ آوریل ۱۹۳۵.

تمایز میان این اصول زندهٔ مسیحی و فرقه‌گرایی آن‌قدرها شاخص گفتار توماس نیست، بلکه مشخصهٔ گفتار او این سخن است که در زمان ما احیاگری به پشتوانهٔ رادیو صورت می‌گیرد. فراموش نکنیم که رادیو یک ابزار فنی فراگیر است و جزء جدایی‌ناپذیرِ غلبهٔ انحصاری وسایط ارتباط‌جمعی در دوران مدرن است. سخن از احیاگری متناظر با این باور است که فرقه‌های مذهبی موجود دقیقاً به واسطهٔ روند نهادینه‌شدنشان، دیگر نیروهای زنده‌ای نیستند، یا به زبان روشن‌تر، توده‌ها ایمانشان را به اصول غیرعقلایی دین از دست داده‌اند، اصولی که بدون آن نهضت پروتستان هرگز پا به عرصهٔ وجود نمی‌گذاشت:

> برادران! بدانید که مذهب سازمان‌یافته که ارادهٔ فوق‌طبیعی را انکار می‌کند، هر امر فوق‌طبیعی را نیز از صحنه بیرون می‌کند و آنگاه شما با مذهب مرده‌ای رویارو خواهید بود که باور ندارد پروردگار موجودیتی فوق طبیعت و ملکوتی است؛ و به پشتوانهٔ همین دیدگاه بود که خداوندگارِ شما و من را تا حد مرگ، آزار و شکنجه کردند.[1]

برای مستمعان توماس دشوار نیست که این گزارهٔ دینی را با استناد به یک نظام دو حزبی تفسیر کنند که گویا تعالی ملت نیز صرفاً بر مبنای آن قابل تصور است.

نتیجهٔ منطقی این آشفته‌گویی‌ها، حمایت از تقویت جدی قانون در برابر اشباح هرج و مرج‌طلبی است که بی‌وقفه سر برمی‌آورند. این چرخش دیدگاه که عملاً باعث می‌شود که نقیض مدعا ثابت شود، ویژگی تبلیغات فاشیستی است. چنین است که توماس در بیان تأسف و حسرتش برای حضور بی‌قانونی، فساد، و هرج و مرج، نه تنها دیدگاهی قانون‌ستیز را رواج می‌دهد بلکه عملاً به قانون حمله می‌کند. البته روشن است که این رویّه، معادل شگرد

---

۱. ۲۹ ژوئن ۱۹۳۵.

شناخته‌شدهٔ فاشیست‌ها موسوم به *زوزهٔ گرگ* است که هر وقت یک حکومت دمکراتیک مرکزی نشانه‌هایی از قدرت را بروز می‌دهد، این شگرد را به‌کار می‌گیرند. در این مواقع انتقاد فاشیست‌ها از دیکتاتوری حکومت، زمینه‌سازی برای به صحنه آوردن دیکتاتوری خودشان است. شیوهٔ برخورد توماس با قانون کاملاً رندانه است؛ او هم‌زمان از بی‌قانونی و قوانین موجود انتقاد می‌کند، تا از نظر روانی زمینه را برای حکومت بی‌قانون فراهم کند:

> در این کشور همه چیز در مسیر ناصواب حرکت می‌کند؛ چرا که ما خدا و قانونِ به حقش را فراموش کرده‌ایم. ما ملاک‌های عدالت او را در نظر و عمل از میان برده‌ایم و در عوض، انبوهی از قوانین بشری را حاکم کرده‌ایم. برادران! امروز در قوانین ما هیچ‌گونه کاستی دیده نمی‌شود و تا آنجا که تاریخ این سرزمین به یاد دارد، زمان ما عظیم‌ترین دورهٔ قانون‌گذاری برای نظم بخشیدن به رفتار مردم است. گفته‌اند که حکومت‌های بشری سی و دو میلیون قانون وضع کرده‌اند. از سال ۱۹۲۴ ده هزار قانون جدید در کتب قانون فدرال و حکومت مرکزی ایالات متحده ثبت شده است؛ در سال‌های ۱۹۲۸ و ۱۹۳۰ به ترتیب سیزده هزار و چهارده هزار ماده و بند در کتب قانون ما وارد شده و در این دو سال آخر در نتیجهٔ حاکمیت اصلاحات، که حاکمیت قانون است، تعداد قوانین چند برابر شده است، ولی این عظیم‌ترین دوران حاکمیت قانون، در عین حال عظیم‌ترین دوران بی‌قانونی نیز هست. آمار رسمی نشان می‌دهد که میزان جرم و جنایت به طرز سرسام آوری رو به افزایش است و هزینه‌ای که صرف مقابله با آن می‌شود به رقم سالانهٔ پانزده میلیارد دلار رسیده است.[1]

البته آمار و ارقامی که در این موعظهٔ تند و تلخ ارائه شده کاملاً خیالی است. برآورد سی و دو میلیون قانون ساختهٔ حکومت‌های بشری هیچ پایه و اساسی

---

۱. ۲۱ آوریل ۱۹۳۵.

ندارد، همچنان‌که رقم نجومی هزینه‌های مقابله با جرایم در آمریکا به هیچ وجه تأیید نشده است، ولی استفاده از ارقام خیالی یکی از عادات مسلّم نازی‌هاست. دقت علمی ظاهری هر مجموعه‌ای از ارقام، مقاومت شنوندگان را در برابر اکاذیب پنهان در پس این ارقام از میان می‌برد. این شیوه که می‌توان آن را شگرد دقت در ارائهٔ آمار خطا نامید، نقطهٔ مشترک همهٔ فاشیست‌هاست؛ برای نمونه، فلپس،[1] به ارقام خیالی مشابهی در ارتباط با هجوم پناهندگان به کشور ما استناد می‌کند. بزرگی ارقام، اتفاقاً یک محرک روانی است که احساس عمومی عظمت را القا می‌کند و به سادگی به سخنگو بازمی‌گردد.

تأکید توماس بر غریزه در برابر عقل، ملازم با تأکیدش بر رفتار خودبه‌خودی در برابر حاکمیت قاعده و قانون است. به این ترتیب او نوعی روحیهٔ *واکنش* را، علیه حمایتی که توسط هر گونه نظم قانونی عاید اقلیت می‌شود، در آنها ایجاد می‌کند. روحیهٔ ضدیت توماس با هر قانون و نهاد، به شکلی تلویحی ولی قدرتمند در شیوه‌ای که زنان را ستایش می‌کند مشهود است. ما از میان نمونه‌های متعدد فقط یکی را ارائه می‌کنیم: توماس، در ستایش مارتا،[2] به روحیهٔ نامتعارف این قدیسهٔ عمل‌گرا که به طور تلویحی هر گونه آداب و قاعده را به باد انتقاد می‌گیرد، اشاره می‌کند. به این ترتیب توماس به ستایش از نگرشی می‌پردازد که هرچند در محدودهٔ موعظه‌اش نقش مخرب دارد، در شکل متعالی‌اش می‌تواند به واقع برتر از تقید به آداب و قواعد باشد. برای توماس، بی‌اعتنایی به آداب، در تحلیل نهایی، آمادگی برای نقض قانون است:

---

1. Phelps

۲. Martha: به روایت عهد جدید یکی از دو خواهری است که حضرت عیسی به دیدارشان رفت. می‌گویند در این دیدار، مارتا به جای دل سپردن به کلام مسیح، به آشپزخانه رفت تا غذایی آماده کند. به این اعتبار مارتا مثل مؤمنی است که خود را وقف خدمت به دیگران می‌کند. از این منظر بهره‌ای که توماس از روایت انجیل دربارهٔ مارتا می‌گیرد، تأییدی بر این سخن آدورنو است که توماس سنت‌ها را در جهت اهداف خود تفسیر می‌کند.(م.)

> چنین بود که مارتا، وقتی از آمدن عیسی با خبر شد، به دیدار او رفت. اینکه زنی به دیدار مردی برود، امری نامتعارف بود، ولی مارتا که رحمت خدا بر روح و روانش باد، انسانی نامتعارف بود. او از پذیرش قانون مسخره‌ای که مانع بروز عشق و دلبستگی‌اش می‌شد سرباز زد.[۱]

توماس ظاهراً از حریم خانه و خانواده دفاع می‌کند و به شدت به کسانی می‌تازد که در پی قانونی‌کردن سقط جنین هستند ولی در عمل عبارات او به اخلاقیات جنسی مورد نظر نازی‌ها بسیار نزدیک است، که به ظاهر حریم عرف را پاس می‌دارند ولی مشوّق آن لاقیدی جنسی هستند که باعث افزایش زاد و ولد هم‌مسلکانشان می‌شود. هدف حملهٔ توماس به قوانین و آداب، آزادی نیست، سرسپردگی فرد است، نه سرسپردگی به معیارهای مستقل قانونی و اخلاقی، بلکه به فرمان اکید حاکمان و قدرتمندان که به راحتی می‌توانند هر گونه تصور روشن از حاکمیت نظم را زایل کنند. او عشق مارتا را می‌ستاید تا اعتقاد به اطاعت از ارباب قدرت را پنهان کند و بی‌تردید چنین اطاعتی چیزی به جز بیزاری پدید نمی‌آورد.

شگرد ضدِّفریسی‌مآبی (یا ضدِّزهدفروشی)

ذهنیت‌مداری آرای حاکم بر اندیشهٔ دینی احیاگران، روح را بزرگ می‌دارد ولی این بزرگداشت را نباید چندان جدّی گرفت؛ چرا که با چرخشی که مرتبط با حملات ادواری توماس به کلیساهای رسمی است کاملاً تعدیل می‌شود. اشارهٔ ما به تقبیح فریسی‌مآبی یا زهدفروشی است که مظهر اعتقاد به نهاد دین و ایمان به نص کتاب مقدس به حساب می‌آید. انتقاد از زهدفروشی، در عمل نفرت از قانون و تشکیلات را به نفرت از عقل و عقلا، و آنگاه نفرت از اهل یهود، که خطاب توماس به آنان همواره یادآور

---

۱. ۹ ژوییه ۱۹۳۵.

فریسیان است، بدل می‌کند. توماس با احتیاط تمام تلقی خود از روح را ناگفته می‌گذارد ولی تردید نیست که غرضش، شور و شوق عام برای انجام امور است و نه ظرفیت خاصی از قابلیت‌های روان انسان. او از توجه کتاب مقدس به آنان که روحی مسکین دارند ـ عبارتی که در بیان مبارزهٔ عیسی علیه فریسیان متکبّر آمده ـ در جهت اهداف خود بهره می‌گیرد. در موعظه‌های توماس، عبارات موهنی از این دست بی‌شمار است:

> برادران، عصر ما تعالیم عیسی را انکار می‌کند. کلیسا، کلیسای سازمان‌یافتهٔ تعالیم عیسی را انکار می‌کند. کلیسایی که از تعالیم روحانیت بنی‌اسرائیل تبعیت می‌کند و دیگربار به عقل پناه برده است ولی شما می‌دانید، همهٔ شما باید بدانید که نوع بشر از راه جست‌وجو قادر به یافتن خدا نیست. عقل محدود عاجز ما، از فهم عرش الاهی ناتوان است.[1]

و یا:

> شما را متوجه این حقیقت می‌کنم که عیسی هرگز موجودیت و حقیقت خود را به آن مردان و زنانی که روحشان منزه نیست آشکار نکرد. لحظه‌ای با من همراه باشید و در این نکته تأمل کنید. مسیح حقایق الاهی را بر چه کسانی آشکار ساخت؟... عیسی خود را به آن زن آشکار ساخت زیرا او آن‌گونه که باید ساده بود که قصه‌ها و روایاتی را که عیسی به جهانیان می‌گفت باور کند.[2]

آیین مسیح می‌گوید که حقیقت باید فراگیر باشد و حتی برافتادگان و ستمدیدگان نیز آشکار گردد. توماس این اصل را تحریف می‌کند و حقیقت را تنها در دسترسی کسانی می‌داند که چندان ساده‌اند که قصه‌ها و روایات را باور کنند و دلیل این تحریف به سادگی آن است که چنین کسانی در برابر غیرحقیقت، کمترین مقاومت را می‌کنند. بی‌شک این تحریف، در طول

---

۱. ۲۰ ژوئن ۱۹۳۵.
۲. ۳ ژوییه ۱۹۳۵.

تاریخ مسیحیت صورت گرفته ولی فقط در زمان ما که فاشیسم از مسیحیت در جهت اهدافش بهره می‌برد، چنین آشکار و منفعت‌طلبانه مطرح می‌شود.

به این اعتبار توماس درک هشیارانه‌ای از شباهت خود با هم‌نامش، مارتین لوتر[۱] دارد و او را به این خاطر می‌ستاید که مانند آگوستین قدیس،[۲] انسانی دانش‌گریز بود و ممکن نبود توسط گروهی از رهبران خردمند[۳] برگزیده شود. در حقیقت بیزاری از عقل، ریشه در سنت آگوستینی و لوتری دارد و در تقابل با اندیشهٔ کالونی[۴] قرار می‌گیرد. اتفاقی نیست که توماس نه با کالون، که با لوتر هم‌صدایی می‌کند.

جماعت فریسیان، زمینهٔ بسیار مناسبی برای عقل‌ستیزی توماس هستند؛ زیرا ترکیبی از معرفت و مقام عقلی را نشانه‌های ویژهٔ دین رسمی می‌دانند. وانگهی دشمنی‌شان با مسیح باعث می‌شود که توماس به سادگی آنان را طلایه‌دار جریان ضدمسیح قلمداد کند. انگیزهٔ پنهان او در این رویّه، دل‌آزردگی از عقل است. آنان که ناگزیر از تحمل رنج‌اند ولی نه قدرت تغییر وضعیت خود را دارند نه ارادهٔ آن را، معمولاً از اهل خرد که امکان تأمل در وجوه زیانبار وضعیت خود را دارند، بیزارند؛ حال آنکه باید از عاملان رنج خود بیزار باشند. این دشمنی به سبب این واقعیت تشدید می‌شود که اهل فکر، از کار سخت معاف هستند، بی‌آنکه در اختیار ارباب قدرت باشند. بنابراین، این بردگان رنج فقط به اهل فکر حسد می‌ورزند، بی‌آنکه حرمتی برای آنان قائل باشند. نمایش ویژهٔ توماس، یعنی ستیز با عقل، بخت بلندی برای موفقیت دارد. *موعظهٔ جلجتا* برای آنان که در عین

---

۱. Martin Luther؛ مصلح دینی آلمانی و آغازگر نهضت پروتستان.(م.)

2. St. Augustine

۳. ۳۱ می ۱۹۳۵.

۴. calvinism؛ اندیشه‌ها و اصلاحات مربوط به کالون، متأله پروتستان فرانسوی. اندیشه‌های او تفاوت‌هایی با آرای لوتر دارد که از آن جمله یکی در مسئلهٔ تقدیر است و دیگری دربارهٔ حاکمیت خداوند.(م.)

رنجش از ذهنیت عقیم خود، مغرضانه از ستایش این ذهنیت دست نمی‌کشند، تبدیل به ایدئولوژی می‌شود:

> ای مردم! اکنون نیک می‌فهمید که عیسی مسیح انسان شریفی بود، پیشوای راستین مردم زمان خود بود، رهبر بزرگی بود ولی از ولی از پذیرش این حقیقت سرباز می‌زنید که او تجسّد خداوند بود. بدانید که مسیح، ناتوان از کلام کذب است، بدانید اعتقاد به اصل «پسر را بزرگ دارید، آن‌سان که پدر را بزرگ می‌دارید»، که در کتاب مقدس آمده، ضامن دوام کلمهٔ خدا و بی‌اعتقادی به آن اسباب انهدام آن است. برادران! راهی برای تقرب به خدا نیست مگر به واسطهٔ عیسی مسیح، پسر خدا. من آگاهم که قبول این سخن از جانب بعضی از شما که به گونه‌ای دیگر تعلیم دیده‌اید، دشوار است ولی برای هیچ مرد و زنی امکان رستگاری نیست مگر به واسطهٔ عیسی مسیح و پدر را بزرگ نمی‌توان داشت مگر از طریق بزرگ داشتن پسر.[1]

نظر به اینکه تفاوت اصلی میان آیین‌های مسیح و یهود، مربوط به قبول یا عدم قبول پسر است، این وعظ، به طور تلویحی، موضع‌گیری علیه یهودیان است، ولی گویا شگرد پیام‌آور، از سر اتفاق با همین اصول اعتقادی تحقق می‌یابد. بی‌شک، تأکید بر این تفاوت، به خودی خود، امری ضدیهود نیست ولی از آنجا که اشارات مثبت توماس به رابطهٔ میان عهدین قدیم و جدید اندک است، چنین تفسیری به ذهن متبادر می‌شود. توماس این باور را که مسیح نه برای نقض، بلکه برای اجرای شرع، یعنی عهد عتیق، مبعوث شده، کم‌اهمیت جلوه می‌دهد. از نظر او ـ نظری که بی‌شک او را از زمرهٔ بنیادگرایان خارج می‌کند ـ عهد جدید، انکار عهد عتیق است:

> مطابق نصّ عهد جدید و مطابق کلمهٔ خدای حی، ممکن نیست نفس انسان فناناپذیر باشد مگر آن مورد برخاستن عیسای

۱. ۶ ژوئن ۱۹۳۵.

> ناصری از صلیب جلجتا و از گور یوسف ارامه، که از باب رازگشایی بود.[1]

توماس با اعتبار بخشیدن به آنان که به آیین مسیح نزدیک‌اند، بی‌آنکه به آن متعهد باشند، در عوض تصدیق عهد عتیق، آن را انکار کرده و از این طریق یهودیان را نیز انکار می‌کند:

> شیطان همواره در کمین است تا بر فرزندان خداوند، از طریق نزدیکانشان چیره شود. شیطان آگاه است که سیطرهٔ مستقیم بر مخلوق خدای حی، محال است، پس می‌کوشد از طریق کسی که به مرد یا زنی نزدیک است، بر آنها چیره شود. این امر در یهودیه مصداق خود را یافت. در باب چهارم انجیل متی می‌خوانیم که «عیسی بر شیطان غلبه کرد». اگر به انجیل لوقا بنگرید آمده است که در شام آخر، شیطان در یهودای اسخریوطی حلول کرد. شیطان گفت من قادر نیستم بر شخص عیسی چیره شوم، پس باید اسباب مرگ او را از طریق کسی از نزدیکانش فراهم کنم.[2]

همهٔ این روایت، به‌ویژه ارتباط لفظی میان یهودیه، یهودا و یهودیان، و نیز از طریق این‌همانی یهودیان با هلاک‌کنندهٔ مسیح، اشاره به شگرد ستیز با فریسیان دارد.

استمرار فریبکاری دینی

اصل بنیادی این نوشته آن است که دین، در عین اینکه چون دامی برای صید گروهی مشخص از مردم به‌کار گرفته می‌شود، به شکلی از ترفند سیاسی بدل شده است. توماس، در یکی از موعظه‌هایش مدعی می‌شود که «امروز شیطان دیگر سیطره‌ای بر مسیحیان ندارد؛ زیرا در جلجتا به پایان راه رسیده است».[3] این شیوه از موعظه، که رستگاری دینی را تابعی از یک واقعهٔ

---

۱. ۷ ژوئن ۱۹۳۵. ۲. ۱۳ ژوییه ۱۹۳۵.

۳. ۲۴ می ۱۹۳۵.

زمینی می‌کند، نمونهٔ بارز رفتار توماس با دین است. می‌توان گفت که او با تحویل جلجتا به یک واترلوی[1] ابدی، دینش را به نظامی از استعاره‌ها فروکاسته که غایتشان، نبردهای دنیوی و نزاع سیاسی است. قدرت سفسطهٔ او در تفسیر کتاب مقدس، در جهت اثبات باورهایی است که از اساس هیچ سنخیتی با روح حاکم بر مسیحیت ندارند و به ناچار بدل به مضحکه می‌شوند. آن کلبی‌مسلکی و منفعت‌طلبی که انگیزهٔ او برای تفسیر قصص و روایات انجیلی است، نشان می‌دهد که این مبلّغ دینی صرفاً درگیر بازماندهٔ اعتبار و اقتدار دینی است و هیچ‌گونه علاقه‌ای به جوهرهٔ دین ندارد. گفتن ندارد که تابعیت مفاهیم دینی و زبان دینی از اهداف سیاسی، عمیقاً باعث تخریب ماهیت این مفاهیم می‌شود. وقتی جلجتا، واترلو نامیده می‌شود، دیگر آن ویژگی ممتاز و یگانه‌اش را که نماد ایمان به تصلیب به عنوان طریق رهایی است از دست می‌دهد. نفس این استعاره، صرف نظر از هر گونه تبعات تعصب‌آمیزش، بر هر مؤمن مسیحی، مُهر لامذهبی می‌زند. یادآوری این نکته به مسیحیانی که هدف تبلیغات فاشیستی هستند حیاتی است که روایتی که فاشیست‌ها از تعبّد ارائه می‌دهند، فی‌نفسه کفرآمیز است.

این عنصر کفرآمیز، با توجه به محتوای قصص انجیلی که توماس از آنها بهره می‌گیرد، آشکارتر و زننده‌تر می‌شود؛ برای نمونه معنای غیردنیوی روزی دادن به بندگان، کاملاً تحریف شده و به نگرشی نسبت به امور دنیوی تبدیل می‌شود که یکسره عاری از عطوفت و رحمت است:

> خداوندگار ما، عیسی مسیح، تنها در بند تأمین رزق مردم نیست. هدف او از این روزی‌دادن صرفاً تأمین رزق آنان نیست. «هر آنچه در لفظ و عمل انجام می‌دهید، در راه عظمت خداوند انجام دهید». برادران! من و شما آگاهیم که اگر به کسی چیزی

---

۱. در نقل‌قول شمارهٔ ۳۳ توماس، آنچه *به پایان راه رسیدن* ترجمه کرده‌ایم، در انگلیسی به صورت meet his waterloo آمده که در تاریخ ادبیات کنایه از شکست کامل و *رسیدن به پایان راه* است.(م.)

می‌بخشیم که نیازمند آن نیست، به او خیری نرسانده‌ایم، زیانی رسانده‌ایم و با این کار خطایی فاحش مرتکب شده‌ایم و دیگر چه فرق می‌کند که آنچه را به او می‌دهیم، اعانه بنامیم یا صدقه. وقتی کاری برایش می‌کنیم که خود قادر به انجام آن است، او را از رحمت خدا محروم کرده‌ایم، او را از لذت کارکردن محروم کرده‌ایم. باید به این وضع پایان دهیم، به هر شکل و شیوه‌ای که ممکن باشد و اگر چنین نکنیم میلیون‌ها آدم را فقیر و فقیرتر خواهیم کرد.[1]

به همین روال، این باور که «عیسی، نان زندگی» است به گونه‌ای تفسیر می‌شود که دیگر سرچشمه‌های فیاض روح، از جمله تفکر مستقل و به‌ویژه هر گونه اعتقاد به اصلاح، تقبیح شود. با این حال، هرچند توماس به اصل تنویر حمله می‌کند، جرئت حمله به تکنولوژی را ندارد؛ زیرا تکنولوژی از جمله پیش‌فرض‌ها و عناصر تعیین‌کننده در شیوهٔ تبلیغاتی اوست:

برادران! ای کاش امروز آمریکا صدای مرا می‌شنید. بسیارند آنان که به این و آن چیز پناه می‌برند و به این خس و آن خاشاک چنگ می‌زنند و در نهایت هیچ چیز به دست نمی‌آورند. نان واقعی زندگی همین است و من تردید ندارم که جان شما به این نکته آگاه است. چه بی‌شمار از ابنای بشر که در چهار گوشهٔ عالم به دنبال حقیقت‌اند، به دنبال اهداف حقیقی زندگی و به دنبال حقیقت عیسی مسیح. در محضر خدا باشید، تا به حقیقت اعظم دست یابید. از خدا استمداد می‌طلبم تا به ما امکان رسیدن به این حقیقت را عطا کند. آیا آرزوی هر یک از ما نیست که به تعلیمات راستین بازگردیم؟ خدا را سپاس می‌گویم به خاطر عظمت و شوکتش. خدا را سپاس می‌گویم برای نعمت مطبوعات، نعمت این روزنامه‌ها. شکرگزار خداوند باشید و شجاع باشید که ملکوت

---

۱. ۱۲ ژوئن ۱۹۳۵.

> پروردگارمان هنوز پابرجاست و من تردید ندارم صدای گلوله‌ای که شلیک کرده‌ایم، به گوش همهٔ عالم خواهد رسید.[۱]

آشفتگی این جملات به گونه‌ای امانتدارانه، تصویرگر مخمصهٔ فکری یک آدم متعصب است که از کوره در رفته است. او هم‌زمان به دفاع از آن روزگاران خوش گذشته و رادیو که به او امکان سخن‌گفتن می‌دهد، می‌پردازد.

ایمان، برای توماس، صرفاً جایگزینی برای تغییر جهان نیست، بلکه دارویی برای علاج هر گونه تغییر است. همچنین توماس، هر تغییری را، بی‌تأمل، معادل عقاید کمونیستی می‌داند:

> آیا آگاه نیستید که آمرزشی در کار نخواهد بود، مگر آنکه عظمت خداوند را ستایش کنیم، به عدالت الاهی در این جهان مادی گواهی دهیم و گواهی دهیم به بهشت و دوزخ. گواهی دهیم که بدون بخشش الاهی، و *بدون آنکه خونی بریزد*، آمرزشی در کار نخواهد بود. آیا آگاه نیستید که تنها و تنها سلطنت خدا و مسیح پابرجاست و عاقبت، این تحول عظیم، ملت ما را با خود خواهد برد.[۲]

دگردیسی اصول اعتقادی مسیحیان به شعارهای خشونت‌بار سیاسی نمی‌تواند خام‌تر از آنی باشد که در این نقل‌قول آشکار است. مفهوم این باور بنیادی یعنی *ریختن خون* مسیح، به صراحت تمام، تبدیل به *ریختن خون* به معنای عام آن شده است، ضمن آنکه گوشهٔ چشمی هم به آشوب سیاسی دارد. توماس، ریختن خون را امری لازم و ناگزیر می‌داند؛ زیرا جهان تنها با ریختن خون مسیح آمرزیده خواهد شد و این هلاکت، به هاله‌ای از نان مقدس زینت یافته است. پس آنچه از حقیقت مسیح مصلوب باز مانده، این شعار است:

> باید خون قوم یهود ریخته شود.

---

۱. ۱۳ ژوئن ۱۹۳۵.

۲. ۱۳ ژوییه ۱۹۳۵.

این‌گونه است که تصلیب تا حد نماد قوم‌کشی تنزل می‌کند. می‌توان با دلایلی موثق نشان داد که این تحریف مسخره، به مراتب بیش از آنچه به نظر می‌رسد در تصاویر و نگاره‌های متعارف مسیحیت نقش ایفا کرده است.

شگرد ایمان پدرانمان

مؤثرترین پیوند میان الاهیات و سیاست توماس، مفهوم ایمان پدرانمان (نیاکان) است که می‌توان آن را مفهومی ماهیتاً ضدمسیحی دانست. دعوی مسیحیت، طلب حقیقت است نه مطالبهٔ پذیرش سنت، پس آنکه به این خاطر ایمان می‌ورزد که پدرانش ایمان داشته‌اند، اساساً اهل ایمان نیست و از قضای روزگار شگرد ایمان پدران، حاوی اشاراتی به اعتقاد آبا و اجدادی و آیین اساطیری اعتقاد به طبیعت است که با جوهر مسیحیت در تعارض است، ولی حضور این عنصر *طبیعت‌باور* در سراسر دورهٔ سیطرهٔ آیین پروتستان مشهود است ـ و البته جایگزین مفهوم کاتولیکی کلیسای زنده می‌شود. حتی انفسی‌ترین متفکران لوتری، از جمله کیرکگور، از این انگاره بهره گرفته‌اند. اقتدار پدرسالار همواره تلاش می‌کند کسانی را که ایمانشان به حقیقت تعبد مسیحی متزلزل شده، از صحنه بیرون کند. این شگرد از طریق ابزارهای دنیوی و نامربوط و در نهایت از طریق ابزارهای نظارت خانوادهٔ پدرسالار، باورهای خود را تحمیل می‌کند. در عین حال، ظاهری عمیقاً احترام‌انگیز، متواضع و پارسا دارد. چنین گرایشی، اُسُّ و اساس اعتقادات جزمی توماس است و راه را برای تفسیری باز می‌کند که چنانچه به ملیت‌پرستی ستیزه‌جویانه تأسّی کنیم، به آسانی درک می‌شود:

> آن کتاب که روح و جان میلیون‌ها مرد و زن را در سراسر عالم متحد کرده، آن کتاب که پدران و مادرانمان به آن عشق می‌ورزیدند، آن کتاب کهن که آن را عزیز می‌داشتند و پاسدارش بودند و امروز، نسلی که حی و حاضر است، آن را به جان و دل

> می‌خواند، همچنان‌که ما در این غروب‌هنگام در عبارات آن تأمل کرده‌ایم، کتابی است که خاطرات گذشته را به یادمان می‌آورد و امید به آینده را در دلمان زنده نگاه می‌دارد و ما را آمادهٔ آن بهشتی می‌کند که پدران و مادرانمان در گذر قرن‌ها به آن عزیمت کرده‌اند.[۱]

مرحلهٔ بعد ارائهٔ تعریف مبهمی از آمریکا به عنوان سرزمینی مسیحی است که توماس با تکیه بر آن به عزم راسخ دادگاه عالی اشاره می‌کند که گویا چنین تعریفی را صادر کرده است. توماس قویاً بر طرد یهودیان از جامعهٔ آمریکایی تأکید می‌کند:

> به من گوش بسپارید: آمریکا به عنوان سرزمینی مسیحی شکل گرفت. هر آنچه در مسیر پیشرفت در این جامعه پا گرفته، نتیجهٔ باور به آمریکاست و وقتی از آمریکا سخن می‌گوییم در واقع از مسیحیت سخن گفته‌ایم؛ زیرا این دو در عمل یگانه‌اند.[۲]

و در اینجاست که توماس، به ضرورت، نام قوم بر حق را اعلام می‌کند و این آشکارا گذر از همان مسیری است که در آلمان به نازیسم منتهی شد:

> ای مربیان و معلمان ما، امروز شما را خطاب می‌کنم، تا از یاد نبرید که آیندهٔ آمریکا در دستان شماست. «آنگاه که شاخه‌ای خم شود، درخت خم شده است و آنگاه که درخت خم شود، مرده است». ما نیاز داریم که معلمانمان، اصل بنیادی زیستن را تعلیم دهند. ما نیاز داریم که حقیقت عظیم خداوند را بر زبان آوریم. ما به قضاتی نیاز داریم که فراموش نکنند مرزنماهای نیاکانشان هنوز در اینجاست.[۳]

ناگفته روشن است که انتظار می‌رود این معلمان و قاضیان، اهل شدت‌عمل باشند. انگیزهٔ گرایش به سنت چنان در توماس قوی است که با وجود نفرت

---

۱. ۲۳ ژوئن ۱۹۳۵.
۲. ۲۶ می ۱۹۳۵.
۳. ۲ ژوئن ۱۹۳۵.

فرضی‌اش از فرقه‌ها و قواعد مرسوم، ادعا می‌کند که «تنها راه عبادت خداوند، عزیمت به مکانی است که به عبادت اختصاص یافته باشد».[۱] چنین ادعایی که بیشتر متناسب با تعلیمات کاتولیکی روم است تا اصل پروتستانی *روحانیت عالمگیر*، نشان بارز دیگری است بر اینکه برای توماس، مسیحیت صرفاً یک ابزار قیاس تمثیلی برای تمایلات اقتدارطلبانه و دنیوی اوست.

فاصلهٔ شگرد ایمان پدران و آمریکای مسیحی، تا اعتقاد به وطن‌پرستی تکبرآمیز، یک قدم بیش نیست:

> تکیه‌گاه ما خداوند است و چشم امیدمان به آنان است که به این سرزمین معتقدند و به این کتاب مقدس، به خانوادهٔ شما، پرچم شما و این نهادهای شیفتهٔ آزادی که نسل به نسل پاسداری شده تا به ما رسیده است.[۲]

آرزوی نهایی توماس یک الگوی نظامی و یک تشکیلات اقتدارطلب است و تجسم آن این سرود مذهبی است که فرزندانش بدون پنهان‌کاری می‌خوانند:

کجایند مردان آزمودهٔ آن سپاه
که پشت به پشت نبرد می‌کردند
دوشادوش
و تیغ به تیغ.
و چندان مبارزه کردند که به خاک افتادند
آنان که چنین جسور و مهیا بودند
چنین پرنشاط و صادق.
کجایند مردان آزمودهٔ آن سپاه
کجاست آن ارض موعود؟
سرزمینی با مردانی پشت به پشت
تیغ به تیغ
سرودخوانان

---

۱. ۶ ژوییه ۱۹۳۵.
۲. ۱۶ ژوئن ۱۹۳۵.

به پیش
کجایند مردان آزمودهٔ آن سپاه؟
ستوده باد یادشان هر کجا هستند
این هم‌قطاران که مهرشان همیشه در دل ماست.[۱]

هرچند، به ظاهر، نماد نظامی جهت توضیح آرمان‌های دینی به‌کار می‌رود ولی خودِ دین برای توماس نماد فاشیسم است. این مجاهد آمریکایی به طور هم‌زمان، وعدهٔ احیاگری و بازگشت به مسیحیت ارتودکس را می‌دهد. تبلیغ برای هر دو هدف یک مخرج مشترک دارد: ارائهٔ برنامه‌ای بر اساس سازماندهی فاشیستی.

---

۱. ۷ ژوییه ۱۹۳۵.

پی‌نوشت‌ها

* اشارهٔ کلی: مقالهٔ *رسانهٔ دینی*، نخستین‌بار با نامِ
The Psychological Technique of Martin Luther Thomas' Radio Addresses

در کتاب:

Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften 9.1, Soziologissche Schriften II, Erste Hälfte*, Furt a.M.: Suhrkamp, 1975

ارائه شد. در سال ۲۰۰۰ این رساله به صورت کتابی مستقل با نامِ
The Psychological Technique of Martin Luther Thomas' Radio Addresses

توسط انتشارات دانشگاه استنفورد به چاپ رسید؛ مقالهٔ حاضر در صفحات ۱۰۳ـ۷۵ کتاب حاضر آمده است.

1. William Thomas Ellis, *Billy Sunday: The Man and His Message*, Philadelphia: The John C. Winston Company, 1936).
2. Lee and Lee, *The Fine Art of Propaganda*, New York: Harcourt Brace, 1939, 26-46; 95-104.

۳

دین، تکرار، رسانه

ساموئل وبر
بهزاد برکت

۱

عنوان مقالهٔ حاضر مشتمل بر دو اصطلاح *دین* و *رسانه*[1] است که *تکرار* را به عنوان اصطلاح سوم در میان گرفته‌اند. اصطلاح اخیر معمولاً در ارتباط با دو اصطلاح دیگر نیست ولی شاید کلید فهم رابطهٔ معماگون ولی ناگسستنی آنها باشد. باید اذعان کنم که در زمان ما سخن گفتن از رابطهٔ میان دین و رسانه، در واقع تأمل دربارهٔ تاریخچهٔ تصور تکرار و اصطلاح تکرار است.

---

۱. media، که اکنون مصطلح‌ترین معادل آن، رسانه(ها) است، ضمن آنکه در فارسی به وسایل ارتباطی، و وسایل ارتباط‌جمعی نیز ترجمه می‌شود. شکل مفرد آن، medium، صرف‌نظر از رسانه و وسیلهٔ ارتباطی، به سبب سیر تاریخی لغت، وسیلهٔ بیان، قالب بیانی، واسطهٔ بیانی، ابزار بیانی و در معنای دورتر، واسطه و میانجی نیز ترجمه شده است. نظر به اینکه مقالهٔ حاضر با توجه به اهدافش می‌کوشد مفهوم خاص و امروزی کلمه، یعنی رسانه را، از یک‌سو با توجه به تاریخچهٔ لغت و از سوی دیگر به استناد مسیر حرکت آن در تفکر غربی دنبال کند، در کاربرد متعدد این واژه، هر بار وجه یا وجوهی از آن را برجسته می‌کند، ضمن آنکه نوعاً ــ و نه همواره ــ بن‌مایهٔ معنایی آن یعنی واسطه را مبنای پیشبرد دیدگاه خود در نظر می‌گیرد. با توجه به این موارد، ما نیز ناگزیر به اقتضای متن، معادل‌های متفاوتی برای این واژه به‌کار برده‌ایم و آنجا که این بندبازی با امکانات معنایی متعدد کلمه به نهایت می‌رسد، حرکت متن ما را به انتخاب واسطهٔ ارتباطی و به‌ویژه شکل جمع آن، وسایط ارتباطی، سوق داده تا متن فارسی به این ترتیب در مسیر درست قرار گیرد.(م.)

لفظ *تصور* (پنداره)[1] و *اصطلاح*[2] را برای احتراز از لفظ *مفهوم* به‌کار برده‌ام؛ زیرا مطمئن نیستم که خانوادهٔ واژه‌های مرتبط با اصطلاح تکرار، یک مفهوم، به معنای دقیق کلمه را پدید آورد. برعکس، تکرار و هم‌ریشه‌های کاذب متعدد آن،[3] دقیقاً تا آنجا مطرح می‌شوند و اهمیت می‌یابند که نشانگر و بیانگر بازداری مفهوم، منطق و فرانهش‌های[4] متعددی باشند که این لفظ موجِد آنهاست و در صدر آنها منطق *این‌همانی*[5] و فرانهشِ *اختصاص* قرار دارد.

این بازداری، به نوبهٔ خود زمینه‌ساز صورت‌بندی دین و رسانه می‌شود که به طرز فزاینده‌ای توجه و دلمشغولی ما را طلب می‌کند. دلوز در کتاب *تفاوت و تکرار*،[6] میان دو نوع بازداری مفهومی تمایز قائل می‌شود؛ نخست *بازداری ساختگی*[7] که مستلزم تفاوت مطلقاً منطقی میان دو وهله از این مفهوم است: یکی معرفتش به خود (که دلوز به نحو شاخص ولی معماگونی به منزلهٔ *انبساط* = منِ این مفهوم می‌نامد) و دیگری، کلیت آن، یعنی این حقیقت که معرفتش به خود، متضمن *ادراک نامتناهی* و قابلیت اطلاقش بر شمار نامحدودی از حالات و اعیان ـ متفاوت ـ است.

دلوز در تباین با این بازداری مطلقاً منطقی از مفهوم، بازداری *طبیعی*[8] را قرار می‌دهد که به هیچ وجه ماهیت صرفاً منطقی ندارد و حاصل نوعی از در «موضع» یا در «موقعیت قرار گرفتن» مفهوم است که به ناچار منتسب به مرتبه‌ای از زمان و مکان می‌شود.[۱] این امر باعث «تکثیر بی‌رویهٔ فردیت‌های مطلقاً همانند از جهت مفهومشان و مشارکت در یگانگی وجودی یکسانی می‌شود»؛ همان که تناقض دوگانه‌ها یا جفت‌ها نامیده

---

1. notion
2. term
3. gjentagelsen, wiederholung, répétition
4. project
5. identity
6. *difference et Repetition*
7. artificial blockage
8. natural blockage

می‌شود.[۲] این توضیح، امروز ما را به یاد کلون‌ها[۱] می‌اندازد، ولی دلوز که حدود سی سال پیش این مطلب را نوشت، مثال دیگری از این تکثیر بی‌رویه ارائه کرد که در جای خود بسیار زودهنگام است:

> شمول کلمات ضرورتاً محدود است؛ زیرا کلمات طبیعتاً متعلق یک تعریف لفظی صرف‌اند. اینکه شمول مفهوم نمی‌تواند تا بی‌نهایت گسترش یابد، دلیلی دارد: ما یک کلمه را صرفاً با شمار محدودی از کلمات تعریف می‌کنیم. با وجود این گفتار و نوشتار، به کلمات که از آنها تفکیک‌ناپذیرند، موجودیت *اینجایی و اکنونی* می‌دهند و از این مسیر است که اصطلاحاً یک جنس موجودیت می‌یابد. به این ترتیب انبساطی در عین پراکندگی و انفکاک، تحت لوای یک تکرار شکل می‌گیرد که قدرت واقعی زبان را در گفتار و نوشتار پدید می‌آورد.[۳]

بنابراین آنچه بازداری طبیعی را از بازداری ساختگی متمایز می‌سازد، «فروکاستنِ کلیت مفهوم به تکثیر تقلیل‌ناپذیر اتم‌ها یا به بیان دقیق‌تر کلمات است». انبساط مفهوم، به جای آنکه در محدودهٔ وحدت و یکپارچگی‌اش جای گیرد و درک شود (دستورالعمل دلوز، انبساط = من است)، به ناگزیر با امکان در موقعیت بودن،[۲] تعیین حدود[۳] و نوعی اینجا و اکنون،[۴] نوعی فعلیت،[۵] سازگار می‌شود ولی چنین فعلیتی دیگر نمی‌تواند همچون دیگری یا متضاد بالقوه‌گی، بدیهی فرض شود. این‌گونه است که تعدّی نوعی از حرکت که دلوز آن را تکثیر بی‌رویه می‌خواند، شکل می‌گیرد.

بنابراین ویژگی شاخص روایت دلوز از بازداری مفهوم آن است که به هیچ رو با پدیداری نوعی از حرکت یا نیروی محرکه، ناسازگار نیست. با این همه دیگر نمی‌توان این حرکت را برحسب جابه‌جایی از نقطه‌ای به نقطهٔ

---

۱. clones: مدل‌هایی که به طور مصنوعی تکثیر می‌شوند.(م.)

2. situatedness

3. localization

4. hit et nunc

5. actuality

دیگر، یعنی نوعی تحرک، توصیف یا درک کرد؛ زیرا هیچ نقطهٔ عزیمت یا سرمنزل مقصودی ندارد و در عمل، حرکتی از بطن... است که در آن سریان منطقی مفهوم، به ناچار حد و مرزهای مفهوم را درمی‌نوردد. بنابراین انبساط مفهوم، دیگر معادل من نیست؛ زیرا وضعیت مفهوم به گونه‌ای است که خود را خارج از چنبرهٔ خویش می‌یابد، همچون کلمات که کلیتشان در تنوع و تکثیر دیگر کلمات از حرکت بازمی‌ماند.[۴]

کوتاه سخن آنکه، چیزی که دلوز در پیش‌درآمد کتابش (*تفاوت و تکرار*) اعلام می‌کند، بازداشت *گفتمان مفهومی* است که راه را برای یک حرکت گفتمانی دیگر باز می‌کند که نامیدن آن، دست‌کم به صورتی که معنای واحدی از آن حاصل شود، نسبتاً دشوار است. این بازداشت مفهوم، تکثر حاصل از فروپاشی انسجام و زایندگی را پدید می‌آورد و صحنه را برای پدیداری رسانه مهیا می‌سازد. بنابراین رسانه صرفاً در سایه‌روشن مفهومی که همواره درصدد احاطه و ادراک آن بوده، پدیدار می‌شود و نوعی از مرئیت را به دست می‌آورد که نمونه‌ای از آن، واسطه یا به بیان شفاف‌تر، چیزی است که اوج فلسفهٔ غربی آن را با عنوان *vermittlung*، یعنی وساطت یا میانجی‌گری مشخص می‌کند. از این‌رو فهم رسانه و وسایط ارتباطی، به منزلهٔ ردیابی ظهور آن در موقع و مقام این‌گونه از میانجی‌گری است.

۲

این مفهوم، نقطهٔ عزیمت برای رسیدن به مرحلهٔ خطیری است که می‌خواهد بار دیگر به پندارهٔ تکرار، آن‌گونه که کیرکگور در نظر داشت، بپردازد:

> میانجی‌گری[۱] یک لفظ بیگانه است. تکرار،[۲] یک لفظ دقیق دانمارکی است و من به زبان دانمارکی به جهت قدرت بیان فلسفی‌اش تبریک می‌گویم. در عصر ما هیچ توضیحی برای نحوهٔ

---

1. mediation
2. gjentagelsen

وقوع میانجی‌گری وجود ندارد. آیا میانجی‌گری حاصل حرکت دو عامل است؟ حضور آن در این دو عامل چگونه بوده است؟ آیا عنصر تازه‌ای است که به این دو عامل اضافه می‌شود؟[۵]

تجلیل از زبان دانمارکی به جهت ارائهٔ یک گزینهٔ فلسفی دقیق برای اصطلاح[۱] مسلط دیالکتیک هگلی، به شکل کنایه‌آمیزی، نقطهٔ پایان بر متنی است که این کلمه در آن واقع شده است. کنستانتین کنستانتینوس[۲] راوی متنی که عموماً به *تکرار* ترجمه شده، برای اثبات میزان دقت فلسفی واژهٔ دانمارکی ***gjentagelsen***، به ناچار موطن[۳] خود را رها کرد و به برلین بازگشت؛ شهری که او نیز چون کیرکگور، دورهٔ تحصیلش را در آن سپری کرده بود. کنستانتینوس وضعیت خود را چنین توصیف می‌کند:

پس از آنکه... مسئلهٔ تکرار، مشغلهٔ ذهنی‌ام شده بود ـ یعنی پرسش‌هایی دربارهٔ امکان یا عدم امکان آن، کیفیت اهمیت آن و اینکه آیا با تکرار شدن چیزی به دست می‌آید یا از دست می‌رود، ذهنم را به خود مشغول کرده بود ـ به ناگاه به این فکر افتادم که بد نیست به برلین بروم. به هر تقدیر یک‌بار آنجا بوده‌ام و حال می‌توانم این نکته را برای خودم روشن کنم که آیا تکرار ممکن است؟ و اصلاً اهمیت آن از چه جهت است؟ در وطن که بودم، جست‌وجوی پاسخی برای این پرسش ذهنم را کاملاً درگیر کرده بود. البته شاید این حرف عجیب به نظر برسد ولی باید دانست که پرسش مربوط به نقش تکرار، جایگاه بسیار مهمی در فلسفهٔ جدید دارد و همان‌قدر سرنوشت‌ساز است که *یادآوری* برای یونانیان بود. به گمان یونانیان، هر نوع دانستن، گونه‌ای یادآوری است. مطابق تعالیم فلسفهٔ جدید، تمام زندگی یک تکرار است... تکرار و یادآوری، یک حرکت‌اند که در جهات مخالف جریان می‌یابند.

---

1. vermittlung
2. Constantin Constantius
۳. home که نوعاً در متن انگلیسی توأماً به معنای خانه و وطن است. در فارسی هیچ معادلی که هم‌زمان این دو معنا را برساند وجود ندارد، از این‌رو در هر مورد تمهیدی را به‌کار زده‌ایم.(م.)

> آنچه به یاد آورده می‌شود، تکرار معطوف به گذشته است، حال آنکه تکرار راستین نوعی یادآوری معطوف به آینده است. بنابراین، تکرار، اگر ممکن باشد، ما را شاد می‌کند، حال آنکه یادآوری باعث اندوه ما می‌شود؛ البته با این فرض که به خود فرصت زندگی کردن بدهیم و از آغاز، به بهانه‌ای ـ مثلاً اینکه چیزی را از خاطر برده‌ایم ـ به دنبال آن نباشیم که از زیر بار زندگی‌کردن شانه خالی کنیم.

کنستانتین، نه فقط به درستی آیندهٔ فلسفه جدید را پیش‌بینی می‌کند، بلکه از جهات متعدد، تصویری از وضعیت رسانه ـ وسایط ارتباطی ـ در جهان مدرن به دست می‌دهد؛ برای نمونه، مثال پایانی‌اش به طور سلبی ثابت می‌کند که تکرار چگونه باید انسان را شادمان کند و نیایشِ وسایط ارتباطی جدید را پیشگویی کند که این اوراد را می‌خوانند: «با ما باشید... لحظه‌ای دیگر بازمی‌گردیم، پس از همین پیام کوتاه»، «جایی نروید، هم اکنون بازمی‌گردیم...»، «قطع نکنید...».

در تبلیغات رسانه‌ای ـ چنین پیام‌هایی هر روز بیش از روز پیش با موجودیت رسانه‌ها گره می‌خورند ـ نوید شادی‌بخش آنها بر مبنای همان شرطی که کنستانتین توصیف می‌کند، با تکرار پیوند می‌خورد: «کماکان با ما باشید». کنستانتین قاطعانه اظهار می‌کند که یادآوری، حسرت‌انگیز و تأثربار است و به سوی آنچه بوده است ـ یعنی گذشته ـ بازمی‌گردد، ولی تکرار از امکان آینده یا آینده به منزلهٔ امکان، استقبال می‌کند. اما مطابق معمول، هیچ چیز این‌قدر هم ساده نیست؛ زیرا همچنان‌که گزارش کنستانتین به کفایت نشان خواهد داد ـ و یا از نخستین سطور نشان داده است ـ چنین نیست که این امکان صرفاً منبع شادی و امید باشد. گزارش کنستانتین با بازگویی حکایت غریب دیوژن شروع می‌شود که برای اینکه بر انکار حرکت توسط الئایی‌ها خط بطلان بکشد، از ساده‌ترین راه استفاده می‌کند؛ یعنی راه می‌رود.

در واقع دیوژن با همین «جلو آمدن ظاهری و چند بار به جلو و عقب رفتن، چنین می‌پندارد که مدعا را ابطال کرده است». با این همه و با وجود واقعیت تردیدناپذیر معنای لفظی *جلو آمدن*، اصل لاتین آن[1] همچون معادل آلمانی آن،[2] در عین حال بیانگر یک حرکت نمایشی است: جلو آمدن، در عین حال به معنای «ظاهر شدن در صحنه» و در برابر تماشاگران است. این نوع خاص گام برداشتن، در حقیقت، در حکایت غریب کنستانتین حضوری ملموس می‌یابد، حکایتی که غرابت آن، نه چندان به واسطهٔ محتوایش، بلکه به سبب ناتوانی از سامان دادن به نمایش و تبدیل آن به یک داستان واقعی است که آغاز و میان و فرجامی دارد، ولی نکتهٔ قابل توجه آن است که لفظ ***optraede*** دیوژن یا همان ***auftritt*** از آغاز، حکایت تکرار است، نوعی طراحی نمایشی است که در آن صحنه، زمان و مکان و موقعیت، به اندازهٔ وقایع و تصاویری که به تبع مضمون داستان شکل گرفته‌اند، اهمیت دارند.

آن نوع نمایشی که در این متن در کار است، نمایشی نیست که در انتظار آن هستیم. دیوژن کوشید با گام برداشتن به بالا و پایین و جلو و عقب، مدعای الثایی‌ها را رد کند و این امر، دست‌کم در حوزهٔ تفکر انگلیسی، یادآور رد نظریهٔ اسقف بارکلی توسط ساموئل جانسن[3] است که می‌توانست واقعیت اعیان مادی را از راه لگد زدن به سنگ و به حرکت واداشتن فردی که پایش مجروح است، اثبات کند. پرش ناگاه از حکایت دیوژن به وضعیت کنستانتین، متضمن تفاوت میان مفاهیم جهان‌شمول فلسفه و تعلقات خاص افراد است. آنچه برای الثایی‌ها پرسش از وجود بود، به شیوه‌ای به مراتب عاجل‌تر، گریبانگیر کنستانتین می‌شود. در واقع او به سادگی درگیر این پرسش شده است: «در وطن که بودم این پرسش ذهنم را کاملاً درگیر کرده بود». پس باید وطن را رها کند و به برلین باز گردد، ولی در این بازگشت،

1. optraede

2. auftritt

3. Samuel Johnson

وطن و خانهٔ خود را فراموش نمی‌کند. حرکت او نیز همچون حرکت دیوژن، توصیف یک آمدوشد به جلو و عقب و بالا و پایین است، و هر قدر مصرانه‌تر به دنبال پاسخ پرسش تکرار می‌گردد، به نحو جدی‌تری با اندیشهٔ وطن (خانه) درگیر می‌شود:

> و آنگاه که جست‌وجوی پاسخ، چندین روز به درازا کشید ـ و از این تکرار آن‌قدر عصبی شدم و به ستوه آمدم که تصمیم گرفتم به خانه بازگردم ـ به کشفی رسیدم که فاقد اهمیت ولی عجیب بود: فهمیدم که تکرار، وجود ندارد، به همین سادگی. مهم آنکه وقتی به این یقین رسیدم که این کشف را از هر طریق ممکن، تکرار کرده و آزموده بودم. امید من به خانه‌ام، وطنم بود... یقین داشتم که در خانه‌ام همه چیز را مهیای تکرار خواهم یافت.

ولی در بازگشت به خانه که از خانه‌اش در برلین بسیار فاصله داشت، با موقعیت نامنتظری روبه‌رو شد: «همه چیز وارونه شده بود». خدمتکارش از نبودن او استفاده کرده و همهٔ خانه را رُفته بود و وقتی به ناگاه چهرهٔ ارباب را در مقابل در دید، «مانده بود که چه کند. در را محکم به روی من بست، رفتاری که برای من باورنکردنی بود. درماندگی‌ام به اوج رسیده بود، هر آنچه مسلّم می‌پنداشتم از هم پاشیده بود... و من به روشنی فهمیدم که تکراری در کار نیست...».

هر کوششی برای بحث دربارهٔ متنی چنین پیچیده و گسسته، در این ظرف محدود زمان و مکان، صرفاً ذهن خواننده را آشفته‌تر می‌کند، ولی بی‌شک آن گروه از شما که این متن را به خاطر می‌سپارید، آرام‌آرام به این درک خواهید رسید که کیفیت گسسته، هجوآمیز و مسخرهٔ این داستان، به هیچ روی نتیجهٔ خلاصهٔ گزیده‌ای که از آن ارائه کرده‌ام نیست بلکه تماماً به لحن و بافت خود *gjentagelsen* بازمی‌گردد. در حقیقت یک دلیل عمده برای این گسستگی، همین واژهٔ دقیق دانمارکی است که قابل ترجمه به

répetition ـ تکـرار ـ انگلیسـی نیسـت مگـر آنکـه سـاحتی تعیـین‌کننـده از موجودیتش را از دست بدهد. اگر پرسـش مـرتبط بـا *gjentagelsen* توانسـته باشد تا به این حد ذهن کنستانتین را [از حرکت] بازدارد و این چنین شـور و امید و نومیدی را در او برانگیزد، علت آن است که در زبـان دانمـارکی، ایـن واژه صرفاً بر *وقوع مجدد* دلالـت نمـی‌کنـد. ایـن واژه از دو ریشـه *tagelse* معادل انگلیسی *take* ـ گرفتن ـ و *gjen* بـه معنـای *again* ـ دوبـاره ـ تشـکیل شده، و از این‌رو پرسش‌های مرتبط با *gjentagelsen* کـه از جملـه در ارتبـاط با امکان وقوع، علت اهمیـت و پیامـدهای آن اسـت، صـرفاً زمـانی برجسـته می‌شوند که به یاد داشته باشیم، *gjentagelsen* در تقابل با یادآوری (که *نقطهٔ* آغازین آن، *فقدان و گمشدگی است*)، موجودیتی معطوف به آینـده و امکـان اعادهٔ آن است. تجربهٔ کنستانتین او را وا می‌دارد که این امکان را اعلام کند:

> انگار این کلام ارجمند که به هیچ وجـه آن را تکـرار نمـی‌کـنم [و فراموش کرده که همین لحظه آن را تکرار کرده اسـت] فقـط یـک خواب بود که از آن بیدار شدم تا به زندگی امکان دهم که بی‌وقفـه و خائنانه هر آنچـه را از دسـت داده بـود، بـازپس گیـرد[...*tage*] *igjen* بی‌آن‌که ملزم به تکرار آن باشد. [*en gjentagelsen*]

بنابراین پرسشی که در وطن (خانه)، ذهـن کنسـتانتین را درگیـر کـرد و او را واداشت در پی پاسخ به برلین بازگردد، صرفاً مرتبط با تکرار به معنـی وقـوع مجدد نیست بلکه با *gjentagelsen* به عنوان امکان اعـادهٔ آن و اعـادهٔ آنچـه از دست رفته، مربوط است. تجربهٔ کنستانتین به نتایج متناقض منجـر مـی‌شـود؛ زیرا پرسش تکرار به عنـوان *gjentagelsen*، مسـتعد پاسـخی قطعـی و یگانـه نیست؛ منظور آن‌گونه پاسخی است که اهل قضا، پیشـگامان یـک اندیشـه، و اصحاب رسانه بر آن اصرار می‌ورزند و بـه یـک بلـه یـا خیـرِ بـری از ابهـام خلاصه می‌شود. بله! تکرار، ممکن است، ولی نه! به صـورت اعـادهٔ گذشـته، بازپس گرفتن آن، بازیافت آنچه از دست رفته، ممکن نیست. «یگانـه تکـرار،

عدم امکان تکرار است»؛ این نتیجه‌گیری زجرآور، واکنش به دومین مکان بارزی است که کنستانتین در جست‌وجویش با آن مواجه می‌شود: نه خانه (وطن) بلکه برابر نهاد آن، یعنی سالن نمایش و نه هر سالن نمایشی بلکه تئاتر کونیگشتاتر.[1]

اما چه چیز ویژه‌ای در تئاتر کونیگشتاتر هست؟ پاسخ ساده است: این تئاتری نیست که در آن تراژدی‌ها و کمدی‌های متعارف اجرا شود، بلکه تئاتری است که در آن نوعی از نمایش که به طرز خاصی سبک‌سرانه ـ هرچند احترام‌انگیز ـ است، اجرا می‌شود. در دانمارکی و آلمانی به آن *posse* می‌گویند و معادل انگلیسی آن *farce* ـ لوده‌بازی یا مضحکه ـ است. توصیف *posse* در تئاتر کونیگشتاتر از برخی جهات تعیین‌کننده، نمایانگر چرخش از مقولات زیبایی‌شناختی سنتی هنر و نمایش، به گونه‌ای نامتعارف از نمایش است که زمینه‌ساز رسانه‌های معاصر است. صرف لفظ *posse* ما را در مسیر آنچه در این‌گونه از رسانه متمایز است، قرار می‌دهد. این واژه برگرفته از لفظ فرانسوی *bosse* به معنای برآمدگی یا قوز است، هیئتی که از شکل متعارف خارج شده، اگر نگوییم که کاملاً از شکل افتاده است. از اینجاست که *posse* یا *possen* بر رفتار فاقد معنا، معناباخته، ناهنجار، لودگی و امثال آن دلالت دارد. در زبان فلسفی کلید فهم *posse* و آنچه آن را از تراژدی و کمدی متمایز می‌کند، تفکیک تقلیل‌ناپذیر خاص و عام است؛ یعنی همان که در متن کنستانتین *انضمامی‌شدن اتفاقی*[2] نام گرفته است. به بیان دقیق، اتحاد و هم‌آیی خاص و عام که در *اثر زیبایی‌شناختی* دیده می‌شود، در *posse* غایب است که در نتیجه امکان ارزیابی آن با مقولات یا انتظارات زیبایی‌شناختی سنتی را فراهم نمی‌کند:

> در لوده‌بازی، هر مقولهٔ زیبایی‌شناختی عبث می‌شود؛ در عین حال، این نمایش نمی‌تواند در مخاطبان فرهیخته‌تر، تأثر یکسانی را

1. Konigstadter theater
2. accidental concretion

> باعث شود. فردیت ویژهٔ آن، از آن‌رو که تأثیرش تا حد زیادی به آفرینش فی‌البداههٔ بازیگر و بداهه‌بینی تماشاگر مربوط می‌شود، به ناچار بیان کاملاً فردی می‌یابد و با نوع لذتی که ایجاد می‌کند از همهٔ الزامات سنتی تحسین و ستایش، خندیدن، تأثیر و تأثر و از این قبیل رها می‌شود... تماشاگر معمول تئاتر، اشتیاق و خواست محدود ولی مشخصی دارد، دلش می‌خواهد... بتواند آنچه را آن شب اتفاقی می‌افتد، پیش‌بینی کند. در لوده‌بازی، چنین چیزی ممکن نیست؛ زیرا این نمایش بنا به ماهیت، تأثرات بسیار متفاوتی را در تماشاگر ایجاد می‌کند... تماشای مضحکه، غیرمنتظره‌ترین حالات را در تماشاگر پدید می‌آورد، به همین جهت او هرگز نمی‌تواند مطمئن باشد که آیا آن رفتار را که از یک عضو شایستهٔ جامعه انتظار می‌رود، بروز داده است؟ و به زبان ساده‌تر آیا در موقع مناسب خندیده یا گریه کرده است؟

و دقیقاً این پندارهٔ در موقعِ مناسب، در تئاتری که همهٔ قواعد مسلم را از طریق ویژگی‌های منحصربه‌فرد اجرایش به تعلیق می‌کشاند، به تمامی از میان می‌رود.

کنستانتین دو جلوهٔ متفاوت ولی مرتبط تجربه‌اش از چنین اجرایی را توصیف می‌کند که در مجموع نه تنها چهارچوب مشخص از معیارهای تجربیات امروز از رسانه را ترسیم می‌کند، بلکه به طرز معناداری رابطهٔ آن را با دین آشکار می‌سازد. نخستین تجربه، گزارش او از کار یکی از بازیگران بزرگ (یا به زبان خودش *قریحه‌های خلاق*) تئاتر کونیگشتاتر به نام *بِکمان* است:

> نبوغ بکمان خود را نه از طریق تصویرکردن شخصیت، بلکه از راه فوران احساسات نشان می‌دهد. بزرگی‌اش به خاطر ویژگی‌های متعارف هنری نیست... بلکه به واسطهٔ خصوصیات نامتعارف فردی اوست. او روی صحنه نیازی به حمایت بازیگر مقابلش

ندارد، همچنان‌که به صحنه‌پردازی و صحنه‌گردانی هم نیاز ندارد...
او خود همه چیز را خلق می‌کند و با همان حالات بسیار مسخره،
به صحنه طرح و نقش و رنگ می‌بخشد.

چگونه بکمان به این قابلیت ویژهٔ ایجاد صحنه و اجرایی *از آن خود*، دست می‌یابد؟ چگونه طراح صحنه‌ای است؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها باید به متن دانمارکی بازگردیم؛ زیرا شاخص‌ترین و خاص‌ترین ویژگی بکمان مربوط به حرکت منحصربه‌فرد او روی صحنه است. در ترجمهٔ انگلیسی، کمترین چیزی که غایب می‌شود، نوعی غیبت است. قطعهٔ تعیین‌کننده‌ای که این وضع را توصیف می‌کند، چنین است:

آنچه باگه‌زن[1] دربارهٔ سارا نیکلز می‌گوید ـ که او شتابان به صحنه می‌آید در حالی که پشت سرش صحنه‌پردازی عاری از ظرافتی دیده می‌شود ـ دربارهٔ بکمان، البته از وجهی مثبت، صادق است، با این تفاوت که بکمان گام‌زنان به صحنه می‌آید. در سنت تئاتر هنری به ندرت بازیگری را می‌بینم که واقعاً بتواند گام بردارد یا بایستد. در عمل، من فقط یک‌بار چنین بازیگری را دیده‌ام ولی کاری را که بکمان انجام می‌دهد، پیش از این ندیده‌ام. او نه تنها می‌تواند گام بردارد بلکه می‌تواند *گام‌زنان* به صحنه بیاید [*kamme gaaende*] و *گام‌زنان آمدن*، حرکتی کاملاً متمایز از *گام‌برداشتن* است.

باری *گام‌زنان آمدن*، کاملاً چیز دیگری است؛ زیرا آنچه در انگلیسی ***walking*** ـ گام زدن ـ ترجمه می‌شود، در دانمارکی صرفاً *گام زدن* نیست. پس بی‌دلیل نیست که در متن کیرکگور این عبارت با حروفی متفاوت نشان داده شده است. معادل لفظی «گام‌زنان آمدن» در زبان دانمارکی ***kamme gaaende*** است، عبارتی که هم در این زبان و هم در آلمانی، ایهام فعل رفتن ***gaaen*** را

1. Baggesen

نشان می‌دهد؛ یعنی توأمان به معنای گام زدن (آمدن) و رفتن (ترک کردن) است. استفاده از وجه وصفی بر زمان‌مندی غریب این حرکت به عنوان نوعی از فعلیت بالقوه تأکید دارد: زمان حالی که دو پاره شده و خود را در شکلی از تکرار به حالت تعلیق نگاه می‌دارد، تعلیقی که هرگز پایان نمی‌یابد. بنابراین این وجه وصفی نمی‌تواند مانند زمان حال اخباری، حالت استقرار پیدا کند؛ زیرا مستلزم ظاهرشدنی است که در عین حالِ یک تظاهر است: «با آمدن می‌روم»، در عین حال «با آمدن ترک می‌کنم» است، پس آمدن و رفتن در یک زمان واحد صورت می‌گیرد. به این اعتبار، حرکت نمایشی، مضحکه و واسطه‌ای بکمان، با جلو و عقب یا بالا و پایین رفتن دیوژن و یا حتی آمدن/ رفتنِ کنستانتین که در آن حرکات متضاد جایگزین یکدیگر می‌شوند ـ آمدن یا رفتن، ممکن یا ناممکن، تکرار یا یادآوری ـ بسیار تفاوت دارد. بکمان مادام که می‌آید، می‌رود و این تلاقی، سازندهٔ آن قریحهٔ خلاق است که کنستانتین می‌گفت. بکمان در این «با آمدن، رفتن»، نه فقط آدم‌های دیگر، برای نمونه یک کارآموز پرسه‌گرد، بلکه یک جهان کامل را با خود می‌آورد، جهانی که همان‌قدر شامل مکان‌ها و راه‌هاست که واجد آدم‌ها و چیزها؛

> بزرگراه غبارآلود، همهمه‌ای آرام... باریکه‌راهی که از کنار آبگیر دهکده پایین می‌رود، آنگاه که از سمت دکان آهنگری به سوی آن می‌پیچیم.

ممکن نیست با این توصیف‌ها بتوانیم آن واکنش ویژه‌ای را که این اجرای یگانه در کنستانتین بیدار می‌کند، مجسم سازیم؛ تجربهٔ وهم‌انگیز «تنها نشستن در جایگاه» در سالن نمایشی که *تهی* از احساس به نظر می‌رسد، یکسره دچار عزلت و با این همه یکسره در محیطی مأنوس و امن:

> به سالن نمایش رفته‌اید ولی نه برای تفنن، نه به عنوان هنرشناس و منتقد، بلکه اگر ممکن باشد، به عنوان هیچ‌کس. و به این دلخوش هستید که دل‌آسوده آنجا بنشینید، انگار در اتاق خانهٔ خود...

ولی اتاقی وهم‌انگیز و غریب:

> به هرجا نگاه می‌کردم، تهی بود، در برابرم فضای گستردهٔ تئاتر بدل به دل ماهی‌ای شد که *یونس* در آن رفت... هیچ نمی‌دیدم مگر وسعت آن صحنهٔ نمایش و هیچ نمی‌شنیدم مگر همهمه‌ای که در آن ساکن شده بودم.

آمدن/ رفتن بکمان، در یک فضای نمایشی اتفاق می‌افتد که همان‌قدر روح‌پرور است که اضطراب‌آور. تلمیح کتاب مقدس می‌خواهد *تهی* آن فضا را چون دل ماهی که صحنهٔ نمایش است، دربرگیرد. وسعت وهم‌انگیز سالن نمایش، با رفتن/ آمدن بکمان، کنستانتین را برمی‌انگیزد تا خود و کالبدش را واگذارد، گویی «یک چوبدست که به خود واگذاشته شده است»، گمشده در قهقهه‌ای که کور می‌کند بیش از آنکه امکان دیدن بدهد:

> فقط در میان‌پرده‌ها از جا بلند می‌شدم، به بکمان نگاه می‌کردم و چندان سخت می‌خندیدم که دیگربار در آن جریان پرجوش و خروش فرو می‌رفتم.

این موقعیت کاملاً یادآور عبارت «از خود بی‌خود شدن»[1] است، درست همان‌گونه که رقصیدن و خندیدن بکمان، او را به تمامی از خود بی‌خود می‌کند.

این تجربهٔ فضا به عنوان واسطه‌ای که از خود بی‌خود است و نیز به عنوان فضایی که از خود بی‌خود است، کانون توجه نخستین تلاش‌های فکری والتر بنیامین بود؛ آنگاه که به *رسانه‌گی*[2] (واسطه‌گی) زبان می‌اندیشید. بنیامین برای بیان این معنا از واژهٔ آلمانی ***mitteilbarkeit*** بهره می‌گرفت که بر قابلیت تقسیم‌شدن دلالت دارد و به این شکل بر قابلیت واسطهٔ ارتباطی (در اینجا: *زبان*) استناد می‌کرد که با تقسیم و توزیع خود، امکان ارتباط را فراهم می‌آورد. قابلیت ارتباطی واسطهٔ ارتباط، یعنی توانایی‌اش برای ارتباط برقرار

---

1. being alongside, beside oneself
2. mediality

کردن، وابسته به ظرفیت با آمدن/رفتن[1] و با آمدن/ترک‌کردن[2] و کناره‌گرفتن است. این دیدگاه، رویکردی به رسانه و وسایط ارتباط‌جمعی را طرح می‌کند که با رویکرد حاکم بر فلسفهٔ غربی از ارسطو تا هگل، بسیار تفاوت دارد. تمایل و جهت اصلی تلقی ارسطویی از واسطهٔ ارتباط، موضوع وقفه[3] است؛ فضایی میان قطب‌ها یا نقاطی که از پیش شکل گرفته‌اند و تهی‌اش با آنچه تهی نیست، احاطه شده است، به گونه‌ای که یک کلّ به هم پیوسته شکل می‌گیرد. بنابراین تصور ارسطو از واسطهٔ ارتباط بر اساس تفسیر مشخصی از ادراک بصری جهت می‌گیرد. این نکته، در قطعهٔ زیر از کتاب دوم رساله‌ای موسوم به *دربارهٔ نفس*،[4] به وضوح پیداست:

> وقتی دموکریت تصور می‌کند که اگر فضای واسط [میان زمین و آسمان]، تهی باشد، هر ذره‌ای در آسمان را می‌توان دید، دچار خطا می‌شود؛ این امر ناممکن است؛ زیرا امکان دیدن وقتی پدید می‌آید که قوهٔ دید متأثر شود، و از آنجا که ممکن نیست که قوهٔ دید بلافاصله متأثر از رنگی شود که دیده می‌شود، صرفاً واسطهٔ ارتباط است که چنین امکانی را فراهم می‌آورد. پس باید یک واسطهٔ ارتباط وجود داشته باشد. در واقع اگر فضای واسط، تهی می‌بود، وضوح دید، نه تنها بیشتر نمی‌شد بلکه از میان می‌رفت.[5]

بنابراین، ارسطو پندارهٔ واسطهٔ ارتباط را به عنان شرط دوام و پایداری مطرح می‌کند و این دقیقاً همان است که کنستانتین کنستانتینوس می‌کوشد به عنوان امکان تکرار تعریف کند ولی به جای این دوام و پیوستگی، با نوعی گسست و موقعیت دوگانه مواجه می‌شود که درآمدن/ رفتن بکمان جلوه‌گر می‌شود. چنین است که خط فاصل روشن میان یادآوری[6] و تکرار و نیز فاصلهٔ دیگر

---

1. to come-going
2. to arrive-leaving
3. interval
4. *One the Soul*
۵. کتاب دوم، ص۴۱۹، الف.
6. recollection

تقابل‌های آشکار، از میان می‌رود تا مأمنی وهم‌انگیز پدید آید که در عین پر بودن، تهی و در عین اتحاد، دچار تفرقه است.

اگر این وهم‌انگیز بودن، معرف نخستین خصیصه یا ویژگی وسایط ارتباطی (رسانه‌ها) باشد ـ خواه مراد از وسایط، اجراهای نمایشی تئاتر کونیگشتاتر باشد و خواه رسانه‌های الکترونیکی زمان ما ـ پاسخ کنستانتین به آن، اشاره به دومین معیار دارد که این وهم‌انگیزی را هم احاطه می‌کند و هم محاط در آن است. این‌گونه است که این پدیدهٔ موهوم، بدل به موجود زنده‌ای می‌شود که درست در نقطهٔ مقابل او نشسته است:

> آنگاه در برهوتی که احاطه‌ام کرده بود، چهره‌ای را دیدم که چنان اشتیاق و امیدی به جانم ریخت که جمعه در جان رابینسون کروزوئه نریخته است. در سومین ردیف یک جایگاه، درست در برابر من، دختر جوانی نشسته بود که نیمی از حضور او را هیئت آقا و خانم مسنی در ردیف اول پنهان کرده بود. این دختر جوان برای جلب توجه به تئاتر نیامده بود... در ردیف سوم نشسته بود و لباسش، ساده، بی‌پیرایه و تقریباً معمولی بود. خود را در پوست سمور نپوشانده بود بلکه شال گشادی بر دوش انداخته و بیرون از این غلاف، سر متواضعش را خم کرده بود... پس از تماشای بکمان، که باعث شده بود از خنده ریسه بروم... نگاهم این دختر جوان را می‌جست و دیدن او تمام وجودم را از آرامش محبت‌آمیزی می‌آکند. همچنین، هر وقت در هنگامه نمایش لودگی‌ها، به ناگاه احساسی از تأثر و اندوه پدیدار می‌شد، به او نگاه می‌کردم و آنگاه حضورش یاری‌ام می‌کرد که خود را به دست این تأثر و اندوه بسپارم: آرام و موقر در این میانه نشسته و در بهتی کودکانه به آرامی می‌خندید.

این تصویر دختر جوان که درست مقابل کنستانتین نشسته، به او آرامش و اطمینان می‌بخشد، نقطهٔ ارجاع و جهت‌گیری اوست، حضورش را انگار

پوشش آن شال گشاد حمایت می‌کند (و یا آن‌گونه که کنستانتین می‌گوید: حضوری است در غلاف آن شال)، در ردیف سوم نشسته، تقریباً پنهان از نظر و با این حال در کانون توجه،... این تصویر زنانه از جوانی و معصومیت، کنستانتین را مجذوب می‌کند؛ چرا که در آن ثبات و دوامی می‌بینند که نمی‌تواند آن را *با تکرار* یا به *عنوان تکرار* دوباره بیابد. این تصویر دختر جوان چون منبع تسلی و آرامش به سویش بازمی‌گردد و به او نوید زندگانی بی‌مرگ و زمان عاری از گذشت زمان را می‌دهد:

> خوشبخت آن‌که از بسترش آن‌گونه برخیزد گویی کسی بر آن نیارامیده، آن‌گونه که بستر، خنکا و لذت و طراوت بپراکند، انگار او که هم اکنون برخاسته، بر آن نخفته بود بلکه خم شده بود تا بستر را مرتب کند! خوشبخت آن‌که این‌گونه بمیرد، انسان که بستر مرگش، در آن دم که کالبد بی‌جانش را از آن برمی‌گیرند، وسوسه‌انگیزتر از زمانی باشد که مادری دل‌نگران، ملافه‌ها را هوا داده تا کودک آرام‌تر بخوابد و این‌گونه است که دختر جوان ظاهر می‌شود و در ناباوری و بهت پرسه می‌زند.

۳

در پایان، بی‌آن‌که قادر باشم به تفصیل در این‌باره استدلال کنم، به سادگی و به عنوان فرضیه‌ای برای تأمل و بررسی، اظهار می‌کنم که تمنای تسکین و آرامش که کنستانتین در هیئت آن دختر جوان می‌بیند، نشانگر موقعیتی است که در آن تجربهٔ وسایط ارتباطی مدرن، با نوعی *بازگشت امر دینی* ـ اگر نگوییم بازگشت ادیان ـ تلاقی می‌کند. رشد وسایط ارتباطی الکترونیکی، مانند همهٔ انواع فناوری، از یک قاعدهٔ مسلم یا طرح و نقشهٔ دو وجهی تبعیت می‌کند که طی آن، واسطهٔ ارتباط (رسانه) انبساطی را در ظرفیت‌های بشری باعث می‌شود ولی هم‌زمان از این انبساط دور شده، آن را تحلیل

می‌برد و زخم محدودیت‌هایی را که به جد کوشیده بود درمان کند، وخیم‌تر می‌سازد. دیرزمانی پیش از پیدایش رسانه‌های الکترونیکی به معنای مشخص کلمه، زمینهٔ ظهور آن در یک باور نمایشی فراهم شده بود: نوشتار به عنوان صحنهٔ نمایش و صحنهٔ نمایش به عنوان امکان ماندگاری نوشتار. همچنان‌که *posse* محتوای بازنمایی‌هایش را با گسترش امکان ارتباط از میان می‌برد و این امر، عین مثال ما از اندیشهٔ کیرکگور است که در آن، متن نمایش به نحو ویژه‌ای با فعل نوشتار و اجرای نمایش هم‌بسته است. این نمایشی نیست که روایت غایت‌مدار یک پی‌رنگ بر آن مسلط باشد، یا آنکه به دیالکتیک کشاکش دراماتیک وابسته باشد؛ نه، این یک مضحکه است، یک *posse* که در آن، اجرا، بیش از آنکه بازنمایی باشد، کارکرد نوعی گذار، فاصله‌گذاری و انتقال است. این نوعی از حرکت است که به موضع تماشاگر یا مخاطب اهمیت بنیادین می‌دهد و همین دیگری را مخاطب قرار دادن، نوشتار و نمایش را به آنچه دین می‌خوانیم، پیوند می‌دهد.

دین، واژه‌ای است، که همچنان‌که دریدا در مقالهٔ *ایمان و دانش* یادآوری کرده، به هیچ‌رو ساده و عاری از ابهام نیست. دین دست‌کم دو منبع فیاض دارد که هر دو در *مرزهای عقل محض* جا دارند. امیل بن‌ونیست،[1] در نوشته‌ای با نام *واژه‌نامهٔ نهادهای هند و اروپایی*[2] (و با ترجمهٔ انگلیسی *زبان و جامعهٔ هند و اروپایی*) ـ که مکرراً مورد استفادهٔ دریدا قرار گرفته ـ بر این نکته اصرار می‌ورزد که اصطلاح دین، ریشه یا پیشینهٔ واژگانی واحدی ندارد. از منظر تاریخی، عموماً دو حوزهٔ معنایی، به عنوان ریشه‌های واژهٔ لاتین *religio* در نظر گرفته می‌شوند که در حقیقت یادآور دو جریان مدرسی از دوران باستان تا زمان حاضر است: یکی تفسیر سیسرویی که معتقد است *religio* از ریشهٔ *legere* به معنای جمع‌کردن و

1. Emile Beneveniste

2. *Vocabulaire des Institutions Indo-Europeennes*

گردهم‌آوردن است، و دیگری روایت ترتولیان[1] و لاکتانس[2] که *religio* را مرتبط با *ligare* و *lier* به معنای *پیونددادن* می‌داند. با وجود مجادله‌ای که از دیرباز میان این دو جریان فکری وجود داشته، *legere* و *ligare* را می‌توان دو سویهٔ تعین تکرار دانست که ماهیت شکاکانهٔ بسیار ویژه‌ای دارند و ما از منظر کیرکگور به آن توجه کرده‌ایم؛ منظور، یقینی است که امکانات تکرار را ساحات تجربه‌ای می‌داند که توأماً نمایشی و نگارشی و به عبارتی نمایشی ـ خطی است.

دریدا در *ایمان و دانش* توجه ما را معطوف به نکته‌ای می‌کند که بن‌ونیست یکسره از آن غافل است:

> در نهایت پیوند با مفهوم خود است ـ یعنی مفهومی که با پیشوند معمایی -*re* نمایان می‌شود ـ که فرد امکان بازتفسیر گذار از میان معانی متفاوت واژهٔ *religio* ـ یعنی *re-legere*، *re-ligare*، *re-spondo* ـ را می‌یابد.

دریدا چنین هشدار می‌دهد:

> همهٔ مقولاتی که می‌توانیم از آنها بهره بگیریم تا معنای معمول -re را ترجمه کنیم، ناکافی‌اند. علت این امر، در وهلهٔ نخست آن است که همهٔ این مقولات صرفاً قادرند به آنچه باید تعریف شود امکان تعریف دوباره بدهند، گویی همگی پیشاپیش تعریف شده بودند.[۶]

باری، این تناقض مانع از درک معنای -re می‌شود مگر آنکه خود مقولهٔ مورد استفاده جهت درک معنا، رابطه ضروری‌اش را با بازگشت، یا به آنچه دریدا *قانون تکرارشدن* می‌نامد، بازگوید.[3]

---

1. Tertullian
2. Lactance

۳. بازگشت و بازگوید، را با این نگارش آورده‌ایم تا یادآور تأکید نویسنده در ضبط اصل انگلیسی لغات به صورت re-turn و re-marks باشد.(م.)

اجتناب از نوع مشخص از معنادار بودن و نوع مشخصی از غایت‌مداری روایی به عنوان جزء سازندهٔ معنای قائم‌به‌ذات، نشانگر ویژگی ظرفیت نمایشی مضحکه است ولی در عین حال و در جهت عکس، جست‌وجو برای نسبت‌دادن معنایی مشخص به مضحکه، بنا به روایت نیچه، دست‌کم نشانگر جریان ساختن خدایان است. نیچه در *تبارشناسی اخلاق*[1] می‌نویسد:

> آنچه رنج را به واقع تحمل‌ناپذیر می‌کند، نفس رنج نیست بلکه بی‌معنا بودن آن است ولی، نه برای مسیحیان، که یک نظام رستگاری کاملاً رازآمیز را برای معنا کردن رنج بنا نهادند و نه برای افراد ساده‌دل عهد باستان که می‌کوشیدند تمامیت رنج را ـ به استناد آن کس که به تماشای رنج می‌نشیند یا علت آن است ـ توضیح دهند، رنج بی‌معنا نبود. در آن زمان، برای آنکه رنج مکتوم، که شاهدی نداشت و علت آن را هیچ‌کس نمی‌دانست، از جهان طرد و به شکلی آبرومندانه نفی شود، آدمی راهی نداشت جز آنکه خدایان و انسان/ خدایانی بسازد که از دل مغاک تا اوج آسمان[2] حاضر باشند؛ منظور ساختن موجودی است که در نهانگاه [وجود ما] نیز حی و حاضر باشد، توان دیدن تاریکی‌ها را داشته باشد و بنا به ماهیتش ممکن نباشد که دیدن صحنه‌ای دلچسب و گیرم دردبار را فروگذارد... خدایان، در همدلی‌شان با نمایش‌های ظالمانه معنا می‌یافتند و شگفتا که این باور احترام‌انگیز، تا کجا در روند انسان‌باوری اروپایی‌مان رخنه کرده است![7]

چنین است که تماشاگر، در مقام موقعیت شکاکانه‌ای ظاهر می‌شود که نه فقط گردهم‌*آوردن* ـ legere ـ و پیوند دادن ـ ligere ـ بلکه -re معمایی این پیوند و گرد هم آوردن را به هم می‌پیوندد و گرد هم می‌آورد و هم‌زمان آنها را از خود جدا می‌کند. این نکته شاید توضیح دهد که چگونه بن‌ونیست

---

1. *Zur Genealogie der Moral* (*On the Genealogy of Morals*)

۲. معادل‌های دقیق‌تر که شفافیت کمتری دارند، از اسافل تا اعالی است.(م.)

می‌تواند به این نتیجه برسد که «در مجموع، دین، مستلزم درنگی است که متوقف می‌سازد، دغدغه‌ای که مانع می‌شود». در عین حال همین نکته آشکار می‌سازد که چگونه دریدا با تأویل و تعدیل این موضوع، می‌تواند چنین القا کند که نوعی تمایل به انقطاع و تعلیق، نوعی *ایست و درنگ*، امکان ایجاد دین را نه به معنای مرسوم آن، بلکه به عنوان ساختار جهان‌شمول دینداری پدید می‌آورد.[۸]

موضع تماشاگر، خواه در تئاتر کونیگشتاتر و خواه به عنوان مخاطب وسایط ارتباطی مدرن با این نوع ناسازگاری مشخص می‌شود. تماشاگر فراخوانده می‌شود تا زیبایی نمایش واقعیت و معنا یابد، هرچند او، بیش از جزئی از نمایش نیست. با این حال اصل مسئله آن است که تماشاگر، هرگز تماشاگر صرف نیست، بازیگر صرف هم نیست، بلکه اندکی از این و اندکی از آن است.

اگر فرصت می‌بود تأمل در نقش تماشاگر ـ روایتگر، یعنی کنستانتین کنستانتینوس، ابهامات بسیاری را روشن می‌کرد؛ اشاره‌ام به تأمل در لحظاتی است که او از کشف *عدم امکان* تکرار، به گزارش ظاهراً مفیدتر مواجهۀ دوست ناشناسش با ایوب می‌رسد. شروع این گزارش، حیرت او از این کلام ایوب است:

> پروردگار نعمت می‌دهد و بازپس می‌گیرد، مبارک باد نام پروردگار.

با این تأمل، شاید دریابیم که چطور تقابل ظاهراً تردیدناپذیر میان تماشاگر و بازیگر، دوست بی‌نام و مرشد و راهنمای نام‌آورش، شعر و دین و نمایش مضحکه و آزمون اخلاقی، به شکلی پیش‌رونده، پس‌رونده و یا دورافتاده از مسیر فرومی‌پاشند و از دل آن، چیزی نزدیک به انسان ــ خدای نیچه سر برمی‌آورد و درست همان‌گونه که کنستانتین در کشف و شهود دل‌آزارش از

عدم امکان تکرار اذعان می‌کند، دیگر هیچ امکان تشیخص او و هم‌سخنش، یعنی آن مرد جوان ناشناس، نیست:

به راستی که انگار من آن مرد جوان بودم.

آنچه در این کنش‌های تردیدآمیز دل‌آگاهی، حضور خود را اعلام می‌کند، بیش از آنکه خودآگاهی باشد، ظهور چیزی است که خودآگاهی را به چالش می‌طلبد؛ *zwischenwesen* صرفاً به انسان ـ خدایان اشاره ندارد بلکه همچنین بیانگر ادراک رشدیابنده‌ای است که طی آن، وجود باید چون حقیقتی دوگانه و ناهمگون تصور شود. بازگشت امر دینی، هم مؤید قدرت فزایندهٔ *zwischen* و هم واکنشی علیه آن است. واکنش آن، اغلب به طرز خطرناکی ویرانگر است و در طلب آن است که اولویت هویت، امر ناب و بی‌نقص را دوباره برقرار کند، هرچند در روند شرح و اثبات عمق تحول به دنبال پایداری است. صفت بارز این خصلت واکنشگر و زودآشنای بازگشت امر دینی، تمایلی است که به انکار صرف رسانه محدود نمی‌شود بلکه می‌کوشد آن را سودمند سازد و در نهایت وارد چهارچوب میان‌پردهٔ ارسطویی کند. به این اعتبار بیش از آنکه موجودی میانه باشد، فضای میانهٔ فراگیر است. با این حال حتی اگر این آشکارترین نمود بازگشت امر دینی باشد، بی‌شک تنها نمود آن نیست. برای چنین پدیدهٔ پیچیده و چندساحتی، باید به امکان واکنش‌های جایگزین قائل بود، ولی مسائل پیش رو هر چه باشد، پندارهٔ *امر واسط*[1] شاید راهنمای مفیدی در داوری طبیعت چنین واکنش‌ها و چنین بازگشت‌هایی باشد، هرچند که نباید فراموش کرد که پرسش از *zwischen* مستلزم سامان‌دهی فضا و موقعیت است، حتی پیش از آنکه در پی سامان دادن به چیزها، مکان‌ها و انسان‌ها باشد.

---

1. the beetwen

پی‌نوشت‌ها

1. Gilles Deleuze, *Difference and Repetition,* tarns. Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1994), 12.
2. Ibid., 12-13.
3. Ibid., 13.
4. On this movement, see Peter Fenves's discussion of *Snak* in Kierkegaard and elsewhere (Press Fenves, "*Chatter*." *Language and History in Kierkegaard* [Stanford: Stanford University Press, 1993)].
5. Soren Kierkeggard, *Repetition (Gjentagelsen),* trans. Howard V. and Edna H. Hong (Princeton: Princeton University Press, 1983), 149. Further references this work are given in parentheses in the body of the text.
6. Jacques Derrida, "Faith and Knowledge: *The Two Sources of 'Religion' at the Limits of Reason Alone,*" trans. Samuel Wber, in J. Derrida and G. Vattimo, eds., *Religion* (Stanford: Stanford University Press, 1998), 37.
7. Nietzsche, *Werke*, ed. Karl Schlechta (Munich: Hanser, 1960), 2: 809-10, my translation.
8. Derrida, "Faith and Knowledge," 49, my italics

۴

مخصوصاً، روزنامه‌نگارها نه!

ژاک دریدا

ایرج قانونی

با مسکوت گذاشتن یک پرسش آغاز می‌کنم. کدام پرسش؟ پرسشی دربارهٔ پدران و فرزندان: خدا باید به ابراهیم چه می‌گفت؟ لزوماً در آن لحظه‌ای که به او فرمان داد تا از کوه موریا،[1] به همراه اسحاق و چهارپایش، برای انجام بدترین قربانی ممکن،[2] بالا رود، به او چه گفت؟ خداوند به او چه

---

1. Mount Moriah

۲. در سفر پیدایش باب بیست و دوم آمده است:

«خدا ابراهیم را امتحان کرده بدو گفت: ای ابراهیم! عرض کرد: لبیک. گفت اکنون پسر خود را که یگانهٔ توست و او را دوست می‌داری (اسحاق [بنا بر متون اسلامی: اسماعیل]) را بردار و به زمین موریا برو و او را در آنجا بر یکی از کوه‌هایی که به تو نشان می‌دهم برای قربانی سوختنی بگذران. بامدادان ابراهیم برخاسته و به سوی آن مکانی که خدا او را فرموده بود، رفت... پس ابراهیم هیزم قربانی سوختنی را گرفته بر پسر خود اسحاق نهاد و آتش و کارد را به دست خود گرفت و هر دو با هم می‌رفتند و اسحاق پدر خود را خطاب کرده گفت: ای پدر من!... اینک آتش و هیزم. لکن برهٔ قربانی کجاست؟ ابراهیم گفت: ای پسر من! خدا برهٔ قربانی را برای خود مهیا خواهد ساخت و هر دو با هم رفتند. چون بدان مکانی که خدا بدو فرموده بود، رسیدند ابراهیم در آنجا مذبح را بنا نمود و هیزم را بر هم نهاد و پسر خود اسحاق را بسته بالای هیزم بر مذبح گذاشت و ابراهیم دست خود را دراز کرده کارد را گرفت تا پسر خویش را ذبح نماید. در حال، فرشتهٔ خداوند، از آسمان وی را ندا در داد و گفت: ای ابراهیم!... دست خود را بر پسر دراز مکن و بدو هیچ مکن؛ زیرا که الآن

می‌توانست بگوید و چه *باید* می‌گفت؟ می‌دانید که کتابخانه‌ها مملو از تفسیرها و آثار ادبی در باب این رویداد باورنکردنی است، در باب آنچه روی داد و آنچه روی نداد. من هم در این مقوله، در *تحفهٔ مرگ*[1] و در جای دیگری[۱] مطلب نوشته‌ام. حال می‌خواهم، مانند همیشه، خیلی ساده کار را پیش ببرم و عجالتاً نظرات تفسیری زیر را در این مورد بیان کنم که خداوند در آن لحظه‌ای که چنین فرمانی را به او داد، چه می‌توانست بخواهد یا احساس اجبار کند که به ابراهیم بگوید؛ ولی می‌توان، به ضرس قاطع، بدون علم به چیز دیگری، بیان داشت که آنچه خداوند به او گفت به اختصار می‌تواند چنین باشد: «مخصوصاً، روزنامه‌نگارها نه!»

ترجمه کنیم: آنچه در اینجا روی می‌دهد، فرمان من و اجابت تو[2] و اجابت‌پذیری تو[3] (بله من اینجایم[4])، این همه باید یکسره مکنون بماند: فقط بین ما. باید *بی‌چون و چرا* محرمانه بماند، از احوال درونی و دور از دسترس [اغیار]: «به کسی دربارهٔ آن چیزی نگو».[5] دوباره داستان را بخوانید؛ آن،

دانستم که تو از خدا می‌ترسی؛ چون که پسر یگانهٔ خود را از من دریغ نداشتی...»
پس بدترین قربانی ممکن باید اسحق [یا اسماعیل] باشد.

1. *The Gift of Death*
2. response
3. responsibility
۴. "here I am"؛ متأسفانه این قول در آنچه در پاورقی شمارهٔ ۲ از ترجمهٔ رسمی کتاب مقدس به زبان فارسی نقل کردیم، محسوس نیست و در آنجا به لبیک ترجمه شده است ولی در کتاب مقدّس به زبان انگلیسی این عبارت در همان آغاز داستان آمده است، آنگاه که خداوند به او می‌گوید: «ای ابراهیم» و او در پاسخ می‌گوید «بله من اینجایم» که در این موضع می‌توان آن را به «هان» نیز برگرداند.(م.)
۵. نکتهٔ باریک آنکه چنین قولی ابداً در داستان مزبور در تورات صریحاً بر زبان خداوند جاری نشده است. آنچه در آنجا مشاهده می‌کنید این است که ابراهیم وقتی عازم انجام مأموریت یا رسالت خود می‌شود با دو نوکر خود نیز از این مأموریت چیزی نمی‌گوید و آنها را در نزد الاغ خود در پای کوه می‌گذارد تا از کوه بالا رود و به اتفاق پسرش، مراسم قربانی را به‌جا آورد. با پسر خود نیز از این مقوله سخن نمی‌گوید. او فقط عمل می‌کند. اطاعت می‌کند و این همه را در ضمن رازداری و پنهان‌کاری خود می‌کند. دریدا به اقتضای فلسفهٔ واسازی خویش به سراغ این بنیاد و خاستگاه پنهان اعمال او می‌رود و واسازی خود را به اتکای آن آغاز می‌کند. در اصل این سخنی

سکوت نسبتاً مطلقِ ابراهیم را برجسته می‌کند، (و کیرکگور بر این نکته انگشت می‌نهد) او هرگز از این در با کسی سخن نگفت، مخصوصاً با سارا، با اعضای خانواده‌اش، با هیچ‌کس، چه در خلوت و چه در جلوت. به گونه‌ای به نظر می‌رسد این سکوت، تعیین‌کننده‌تر از داستان وحشتناک پسر محکوم به مرگ به وسیلهٔ پدرش باشد. گویا امتحان اصلی، امتحان رازداری است. این امر به نحو پیشین صادق است، تفسیر نمی‌خواهد. تفسیر *از پی* می‌آید. خداوند به او، به تصریح یا به تلویح، چنین گفت: می‌خواهم بدانم آیا قادری، حتّی در شدّت مصیبت، یعنی در مرگ ـ طلب‌شدهٔ ـ احتمالی فرزند دلبندت، رابطهٔ مطلقاً نادیدنی، یگانه و بی‌همتایِ خودت با مرا پنهان داری؟

بزرگ‌ترین خیانت، اظهار رازی این‌چنین به عموم خواهد بود، به عبارت دیگر بیان آن به شخص ثالث و طبعاً تبدیل آن به یک خبر در ساحت عمومی و اطلاعی است که تلویزیونی‌پذیر[1] و از راه دور قابل مشاهده و دستیابی است.

> مخصوصاً، روزنامه‌نگاران نه!؛ اعتراف‌نیوشان، نه!؛ بی‌شک روانکاوان، نه!: حتّی با روانکاوت از آن دم نزن.

بی‌تردید، آشکارا این امر تصدیق می‌شود و قابل تصدیق است که این آن چیزی است که خداوند در *نظر داشت* به او *بگوید* و به او گفت، چه به تصریح و چه به تلویح. همه چیز حاکی از آن است که ابراهیم به درستی این را فهمید، آنگاه که آماده شد تا به فرمان گردن نهد.

خداوند:

> پس، بین ما نه واسطه‌ای ـ نه حتّی مسیح، که اولین روزنامه‌نگار یا خبرنگار [*nouvelliste*] خواهد بود، مانند مبلّغان مسیحی که حامل

است که دریدا در دهان خداوند می‌گذارد، به گونه‌ای که قابل انکار نیست، چه که همهٔ قرائن بر آن گواه است.(م.)

1. televisualizable

> بشارت یا خبر خوش‌اند ـ نه رسانه‌ای، نه فرد سومی. مصیبتی که ما را به هم می‌پیوندد نباید به درد اخبار بخورد. این واقعه نباید خبر، چه خوب و چه بد، باشد.

خبر، سرانجام خبر به منزلهٔ خبر، سر از تاریخ به منزلهٔ تاریخ، درخواهد آورد، ولی دقیقاً در رسانه‌ها، بیان اینکه چه کسی نخستین شاهدی است که مسئول برنامه‌ریزی و انتقال آنها خواهد بود، بی‌اندازه دشوار است. چند جنگ به عنوان نتیجهٔ این خبر آغاز خواهند شد!

به گمانم، قرار بود این نشست، اولِ *خبرهای جدید*[1] خوانده شود. پس، تا آنجا که به این واقعهٔ خاص مربوط است، این سرّ محض و اتّحاد بی‌قید و شرط میان خدا و ابراهیم، ابراهیم و خدا، تحت هیچ شرایطی نباید تبدیل به خبر و لذا *اطّلاع* می‌شد. در اصل، ما هنوز نمی‌دانیم چه رخ داده است، گو اینکه داستانی خبری دربارهٔ این موضوع پخش شده است؛ به وسیلهٔ کسی که نمی‌شناسیم.

فعلاً این داستان را معلّق بگذاریم: هیچ خبر خوشی در این واقعه ـ چنان‌که می‌دانید، منبع اصلی برای یهودیت و اسلام می‌ماند و طبعاً نه هرگز برای مسیحیت (دست‌کم نه به همان نحو) ـ نیست؛ به گمان همهٔ تصویرها، اخبارها[2] و پیش‌بینی مربوط به خبر خوشی است که متعاقباً در این به مرگ محکوم‌کردنِ فرزند، شناسایی شده است.

این را می‌توان ذیل نشانهٔ آنچه ساموئل وبر دیروز دربارهٔ تکرار، وساطت و کیرکگور گفت، قرار داد. اگر کسی از ابراهیم و اسحاق بگوید، باید با کیرکگور روبه‌رو شود. تاریخ پیچیدهٔ تکرار در میان است.

در اینجا با دو رشته پرسش می‌توانیم بحث را باز کنیم...

---

1. Les nouvelles nouvelles (new news)
2. prefiguration

۱. نخستین پرسش را به نحوی مطرح می‌کنم که کاملاً در برابر پدیدهٔ جهانی‌شدن تلویزیونی، رسانه‌ای‌شدن[۱] جهانی‌شدهٔ دین در حال حاضر، دم فرو بسته است؛ چرا این رسانه‌ای‌شدن از بیخ و بُن مسیحی است و نه یهودی، اسلامی، بودایی و غیره؟ البته پدیدهٔ رسانه‌ای‌شدن در همهٔ ادیان وجود دارد ولی ویژگی‌ای در ساختار و قدرت رسانه‌ای‌شدن مسیحی (در آنچه پیشنهاد می‌کنم آن را *باهم جهانی‌شدن*[۲] [۲] بخوانیم) وجود دارد که مطلقاً منحصربه‌فرد است. آنجا، پدیدهٔ دینی خود را رسانه‌ای می‌کند، آن هم نه فقط در قالب اطلاعات، آموزش و پرورش، پیش‌بینی، یا گفتار.[۳] اگر به آمریکا بروید ـ ارجاع به آمریکا در اینجا اساسی است ـ و اگر برنامه‌های مذهبی را در تلویزیون ببینید، البته متوجّه برنامه‌های یهودی، اسلامی و جز آن نیز می‌شوید. اکنون در فرانسه برنامه‌های بودایی هم وجود دارد. به هر حال، برنامه‌های غیرمسیحی شامل فیلم سخنرانی، آموزش و پرورش یا بحث‌هاست ولی هرگز شامل رویدادها نیست. برعکس، در طول مراسم عشای ربّانی مسیحی، خودِ آن چیز، آن واقعه، در برابر دوربین روی می‌دهد: ارتباط، ظهور حضور واقعی، نان و شراب مقدّس به مفهومی خاص، حتی معجزه ـ معجزه‌ها در تلویزیون آمریکایی تولید می‌شوند ـ آن چیز واقعاً به طور زنده، مانند رویدادی مذهبی، مانند رویدادی مقدّس رخ می‌دهد. در ادیان دیگر، دین موضوع *گفت‌وگو* است ولی خودِ واقعهٔ مقدّس عیناً در تن کسانی که در برابر دوربین حاضر می‌شوند، روی نمی‌دهد. به گمان من، این در نسبت خاص ساختاری با آن چیزی است که احتمالاً دیانت یهود یا اسلام را از مسیحیت جدا می‌کند؛ یعنی، آن تجسّد، وساطت، «این است بدن من»،[۴] نان و شراب مقدّس: خداوند قابل دیدن می‌شود. همهٔ مباحث مربوط

---

1. mediatization

2. globalatinization

3. discourse

۴. *hoc est meum corpus* سخنی است که مسیح در شام آخر بر زبان راند و در مراسم عشای ربانی

به این دستورالعمل، نان و شراب مقدس و قلب ماهیت[1] ـ برای نمونه آنچه *دکارت* در این‌باره می‌گوید[2] یا معضلِ[3] مربوط به منطق پورروی‌ال،[4] برداشت لویی مارن از آن ـ در اینجا برای بسط آنچه می‌گویم لازم خواهد بود ولی در بازگشت به داستان ابراهیم، در آغاز دوباره با این داستانِ مربوط به امر پنهانی که خداوند در رابطهٔ مطلقاً یگانه‌ای از ابراهیم طلب می‌کند، باید این را به خاطر آورد که این صحنهٔ بی‌صحنه، به گونه‌ای نظام‌مند مبتنی بر ممنوعیت تصویر ـ ایماژ ـ عدم تجسّد، عدم وساطت به واسطهٔ بدن مسیح است. در عین حال بازنگری معضل تمایز بت/شمایل و بحث دربارهٔ رأی ماریون در این زمینه لازم خواهد بود.[۳] بدیهی است تمایز بت/شمایل همان‌گونه عمل نمی‌کند که در یهودیت یا اسلام.

ما در تلویزیونی‌شدن مسیحی، تلویزیونی‌شدنی که چون مسیحی است پس جهانی است، مواجه با پدیده‌ای مطلقاً بی‌نظیریم که آیندهٔ رسانه، تاریخ گسترش جهانی رسانه را از منظر دینی به تاریخ حضور *واقعی*، زمان عشای *ربانی* و عمل دینی گره می‌زند. این امر چگونه به ساختار کلی کلیسا پیوند می‌خورد؟ وقتی کسی امروزه به رسانه‌ای‌شدن دین می‌اندیشد، فوراً چهرهٔ

و خوردن نان و شراب به وسیلهٔ مسیحیان تکرار می‌شود. در انجیل مرقس باب ۱۴ آیهٔ ۲۲ آمده: «و چون غذا می‌خوردند، عیسی نان را گرفته برکت داد و پاره کرد، بدیشان داد و گفت: بگیرید و بخورید که این جسد من است و پیاله‌ای گرفته شکر نمود و به ایشان داد و همه از آن آشامیدند و بدیشان گفت: این است خون من از عهد جدید».(م.)

۱. transubstantiation؛ تبدیل نان و شراب به جسم و خون مسیح در مراسم عشای ربّانی.(م.)

۲. در این مورد نگاه کنید به: رنه دکارت، *اعتراضات و پاسخ‌ها*، علی م. افضلی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ ۱۳۸۴، صفحات ۳۰۵ و بعد.(م.)

3. Problematic

۴. *logic of part royal*؛ *منطق یا هنر تفکّر* معروف به *منطق پورروی‌ال* منسوب به دیر پورروی‌ال پاریس و متعلق به فرقهٔ ژانسنیست‌های مسیحی است. کتاب مزبور مهم‌ترین و معروف‌ترین کتاب منطق قرن هفدهم و با نظر به آموزه‌های روش‌شناختی و معرفت‌شناختی دکارت، به‌ویژه آنچه در *قواعد هدایت ذهن* این فیلسوف آمده، نوشته شده است. ماتیو آرنو منطق‌دان بزرگ قرن هفدهم، این کتاب را به همراه پیر نیکل به رشتهٔ تحریر درآورده است.(م.)

پاپ در نظرش مجسم می‌شود. با وجود آنکه امور در اوایل با حجب و حیا شروع شده بود ولی ژان پل دوم می‌دانست چگونه از قدرت تکنولوژی رسانه‌ای روز در سراسر جهان بهره بگیرد. علاوه بر آنچه دربارهٔ ساختار وساطت و تجسد گفتم، لازمهٔ امر مزبور در عین حال (فراتر از «این است بدن من» یا حضور واقعی) ساختار معینی از کلیساست. همهٔ کلیساهای مسیحی، رسانه‌ای‌تر از نظایر یهودی، اسلامی، بودایی خود هستند. امروزه کلیسای کاتولیک، تنها نهاد سیاسی جهانی است که از حیث ساختاری در رأس یک حکومت است، هر چند که، به طور قطع، واتیکان حکومتی معمولی نیست. به نظر من، در هیچ دین دیگری رئیس حکومتی وجود ندارد که به معنای دقیق کلمه به او اختیار سازماندهی به روال بین‌المللی کردن گفتار او داده شود. دالایی لاما، دیگر رهبر مذهبی نیز هالهٔ رسانه‌ای خاصی دارد ولی آن قابل مقایسه با هالهٔ پاپ نیست و در اردوی کشورهایی جای می‌گیرد که استثمار شده، سرکوب شده، مستعمره شده و هنوز به عنوان کشور در صحنهٔ جهانی شناسایی نشده و مشروعیت نیافته است. در عرصهٔ حقوق بین‌الملل، که به نوبهٔ خود تحت نفوذ اصل حاکمیت ـ رسمی ـ ملی است، دالایی لاما رئیس حکومت نیست؛ او نه برخوردار از حمایت سیاسی بین‌المللی است و نه برخوردار از مشروعیتی است که در حال حاضر پاپ بر اثر حمایت ملل غالب بزرگ از آن بهره‌مند است.

بنابراین کوشش برای صورت‌بندی و اندیشیدن به رابطهٔ انجیل‌ها ـ بشارات یا خبرهای خوش مسیحی، تجسّد، حضور واقعی یا نان و شراب مقدّس، مصیبت مسیح، رستاخیز ـ با تاریخ کلیسا و با ساختار نهادهای کلیسایی اهمیت خواهد داشت. درک اینکه امروزه جهانی‌شدن تلویزیونی دین در عین حال *باهم جهانی‌شدن* حقیقت مفهوم دین است، ضروری خواهد بود،[1] ولی این

---

۱. ترجمهٔ اصلاح فرانسوی دریدا (mordialatinisation) به انگلیسی دشوار است؛ زیرا معادل اصطلاح به‌کار رفته "globalatinization" [با هم جهانی شدن] یا "globalization" [جهانی‌شدن]

چیز به ظاهر باستانی، این کشور کوچک، از طریق همهٔ این رسانه‌ای‌شدن‌ها همچنان منتهای کنترل خود را بر سلطهٔ تلویزیونی دیانت مسیحی - بیش از همه مذهب کاتولیک ولی با انتشار مسیحیت به طور کلی - اعمال می‌کند. تمایزات، آن هم تمایزات بسیاری، باید در حیطهٔ این طرح کلیِ برقرار شود. در ایالات متحدهٔ آمریکا، دستگاه رهبری دینی و تلویزیونی به طور خاص پروتستان است. از این‌رو جرح و تعدیلی لازم است. به نظر من، اینها ممکن است، ولو آنکه امروز من نتوانم در اینجا چنین جرح و تعدیل‌هایی را فی‌البداهه بگویم؛ چرا در ایالات متحده، کشوری اولاً پروتستان، سرزمینِ بیشترین بهره‌برداری سرمایه‌داری از تکنولوژی‌های تلویزیونی (منظور من در اینجا در درجهٔ اول شبکه‌های تلویزیونی داخل خاک آمریکاست و نه CNN، ما بعداً به این یکی بازخواهیم گشت) و سرزمین دیدنی‌ترین اجراهای تلویزیونی (منظور من شو،[1] بازاریابی، حرفهٔ نمایش است) عمدهٔ تجلیات دیانتِ به تلویزیون قدم گذاشته،[2] کار فرقه‌های گوناگون پروتستان است؟

گو اینکه به طور کلی مراسم عشای ربانی برگزار نمی‌شود ولی معجزات نمایش داده می‌شوند. برخی از شما در ایالات متحده شاهد چنین معجزاتی بر روی صفحهٔ تلویزیون خواهید بود: بدن‌هایی که به دستور مجری برگزارکنندهٔ معجزه به پشت می‌افتند یا شفایافته برمی‌خیزند و از این قبیل. آنچه در حقیقت در انجیل آمده، مشاهدهٔ راه‌رفتن مفلوج و دیدن نابینا است (همهٔ اینها به طور طبیعی در برابر دوربین به طور زنده، همه سازماندهی‌شده به وسیلهٔ شرکت‌های صنعتی نیرومند، با مبالغ سرسام‌آور سرمایه‌ای که در اختیار دارند، مشغول فروش تولیدات خود و صدور آنها به آن سوی

مبتنی بر واژهٔ globe [کرهٔ زمین] است نه "world" (*monde, mundus*) و معانی ضمنی متفاوت و تاریخ دیگری دارد. "globe" یا کرهٔ زمین "world" یا جهان نیست (یادداشت از مترجم انگلیسی).

1. show

2. televisualized religion

مرزهای ایالات متحده‌اند، هرچند که در اصل تولیدات آنها بدواً در ایالات متحده سازمان‌دهی شده است).

در وهلهٔ نخست همهٔ اینها آمریکایی می‌مانند؛ چرا این ابتکار آمریکایی با منشأ دینی که این‌گونه به صورت انبوه در اروپا منعکس شده است، به پیروی از الگوی چشمگیر عشای ربانیِ تولید تلویزیونی و به طور خاص، تولید فیلم آمریکایی، راه خود را دوباره به اروپا باز نمی‌کند؟ من پاسخی برای این پرسش ندارم ولی ظاهراً مسائلی را که برمی‌انگیزد و معانی ضمنی آن قابل توجّه است. قطعاً، در فرانسه برنامه‌های دینی وجود دارند. همواره صبح یکشنبه در فرانسه با اسلام شروع می‌شد ـ تا این اواخر که دیانت بودایی، که با وجود رشد خود اقلیت کوچکی را تشکیل می‌دهد، در تلویزیون صبحگاهی حضور خود را در ساعات زودتری آشکار کرد ـ شاید به این دلیل که تصور می‌شد کارگران مسلمان، سحرخیزترند، با وجود آنکه اسلام، دومین دیانت بزرگ است. دیانت یهود پس از اسلام آمد و آنگاه کلیساهای ارتودکس، کلیساهای اصلاح‌شده و سرانجام کلیسای کاتولیک رُمی (فرقهٔ اکثریت غالب). با وجود اهمیت این برنامه‌های مذهبی که در ساعات بامدادی یکشنبه در تلویزیون، خیمه و خرگاه افراشته‌اند، در فرانسه چیزی که قابل مقایسه باشد با آنچه در ایالات متحده می‌گذرد، به‌ویژه از حیث ماهیت و ساختار برنامه‌ها، پیام، یا نمایش، وجود ندارد. آنچه در اینجا به آن اشاره می‌کنم، مسئله‌ساز[1] و مربوط به برنامه[2] می‌ماند. بر اساس این تعمیم، باید تمایزات دقیقی بین فرقه‌های گوناگون مسیحیت و روابط بین اصول اعتقادی مخصوص آنها، اعمال و مناسک خاص و روابط سازمانی آنها با رسانه، ترسیم شود. به‌ویژه آنچه مربوط است به مکان و زمان مراسم عشای ربانی، ربطش به نان و شراب مقدّس و تاریخ اعتراف را در نظر بگیرید. حتی اگر قدرت و منزلت پاپ در بازنمایی جهان کاتولیک رُمی از

1. problematic
2. programmatic

حدّ بگذرد، همهٔ این تفاوت‌ها به حساب می‌آید و نباید فراموش کنیم که در سرزمین تحت سلطهٔ پروتستان‌ها، یعنی در ایالات متحده است که نمایش تلویزیونی بزرگ اسناد دادن یا نمایش اجرای معجزات رونق دارد. می‌گویم رونق دارد، زیرا قطعاً چنین نمایشی در عین حال یک بازار است و یکی از سازمان‌یافته‌ترین آنها در این موضوع است.

در اصل، این تباین‌ها یا تفاوت‌های مربوط به تلویزیون به درستی ممکن است یکی از نشانه‌های تضاد بنیادین میان ادیان باشد. با رسانه باید چگونه برخورد کرد؟ این پرسش ناظر به تفاوت بنیادین بین فرزندان ابراهیم، بین دیانت یهود و اسلام از یک‌سو و مسیحیت از سوی دیگر است (معلوم نیست که بتوان از دیانت بودایی، بدون باهم جهانی‌کردن نهایی آن، سخن گفت).

۲. دومین رشتهٔ پرسش‌ها به *بازگشت امر دینی* و نه صرفاً بازگشت ادیان مربوط خواهد بود: قول بازگشت امر دینی چه دخلی به رسانه‌ها دارد؟ نمی‌دانم تا به حال در اینجا با لفظ *وسایل ارتباط*‌جمعی چگونه رفتار شده است؟ وقتی کسی از وسایل ارتباط‌جمعی سخن می‌گوید، آیا در درجهٔ اول در فکر تلویزیون است؟ ولی تلویزیون تنها از حیث خاستگاه‌هایش. ما امروزه تلویزیون را در شکلی فراگیر ولی ناپایدار می‌شناسیم. اَشکال دیگری از رسانه‌ها وجود خواهد داشت؛ اَشکال دیگری هم وجود داشته است. حال به این مفهوم بسیار کلی بسنده می‌کنیم. این مفهوم طبعاً شامل رسانه یا وساطت است، پیامی از دوردست فوراً فرستاده می‌شود و در فضایی دریافت می‌شود که به منزلهٔ نتیجهٔ [این فرایند] نه خصوصی است و نه محرمانه. افشای راز با پیامی عمومی که از مسافتی دور فرستاده شده، حاکی از ساختاری است که آن را به مانند چیزهایی می‌کند که موضوع بحث دین است و بیش از همه به مانند روح. تجسد که وجه ممیز مسیحیت است (وساطت به واسطهٔ پیکر مسیح)، تجسدی روحانی یا شبح‌آسا شدن است؛

زیرا بدون بازی با کلمات می‌توان گفت روح نیز شبح ـ *روح*،[1] *روح قدسی*[2] ـ است. صرف فرایند تجسد، «این است بدن من»، نان و شراب مقدّس، در عین حال روحانی‌شدن و شبح‌آسا شدنِ جسد مردهٔ مسیح است و از این‌رو درونی‌شدن در نان [در عشای ربانی] است. پیامِ از راه دور فرستاده‌شده از طریق رسانه‌ها، به اندازهٔ پیام‌آور ـ فرشته یا مبلّغ مسیحی ـ موجد این شبح‌آسا شدن است یا بر آن دلالت دارد. منشأ رابطهٔ بین همدستی صمیمانهٔ امر دینی و امر رسانه‌ای، اینجاست. شبح‌گونگی،[3] امکان ارسال از راه دور بدن‌هایی را می‌دهد که غیربدن‌ها، احساسات غیرحسی، غیرجسمانی‌اند.

پس، بازگشت امر دینی و نه بازگشت ادیان. ذات امر دینی، به نحوی خاص از رهگذر این مجازی‌شدن[4] که در حقیقت فرایند روحانی‌شدن ـ شبح‌آساشدن را تحقق می‌بخشد، خود را بازآفرینی می‌کند. پیش از بازگشت به تمایز بین امر دینی و ادیان، باید خاطرنشان کرد که این تجلّیات رسانه‌ای دین، دین مسیحی یا دیگر ادیان، همواره، از حیث تولید و سازماندهی خود، به پدیدارهای ملی پیوند می‌خورند. آنها همیشه ملّی‌اند. آنها در شبکه‌های بین‌المللی ظاهر نمی‌شوند. آنها همواره به زبان ملی و دولت ـ ملت گره می‌خورند. تا آنجا که من می‌دانم، در CNN معجزات *نه تولید* می‌شوند و نه *بازتولید*، نیز مراسم عشای ربانی با القای حضور واقعی نشان داده نمی‌شوند. در آنجا رویدادهای مقدّس تولید نمی‌شوند. اگر امر دینی خود را از راه امر ملی به نمایش بگذارد... این امر متضمن تناقضی است که درخور توجه است. تکنولوژی به‌کار می‌رود تا بر ضد تکنولوژی اعتراض کند. همواره تلویزیون درگیر اعتراضی بر ضد تلویزیون است؛ تلویزیون وانمود می‌کند که خود را محو می‌کند، که تلویزیون را انکار می‌کند. از آن انتظار می‌رود که خود آن چیز را مستقیماً، به طور زنده، به نمایش بگذارد. ترجمهٔ این‌گونهٔ

---

1. Geist
2. Holy ghost
3. spectrality
4. virtualization

نمایش مستقیم و *زنده* به رمزگان مسیحی، می‌شود حضور *واقعی*، *قلب ماهیت*[1] یا *نان و شراب مقدّس*[2] و به نحوی کلّی‌تر، پدیدهٔ تجسد: *بی‌واسطگی*[3] شاخص و محسوس واسطه، اکنون و اینجا، در *این*، این‌حاضرکردن وساطت یا سازش.[4]

اعتراض بر ضد تکنولوژی یکی از معانی اصلی آن تکنولوژی‌ای است که تلویزیون خوانده می‌شود. تلویزیون با ادعای درک و دریافت خود آن چیز مشخص می‌شود، حال آنکه کلیهٔ وسایل ارتباط‌جمعی دیگر خود را به عنوان بازتولید به تعویق‌افتاده معرفی می‌کنند. از طریقِ دیجیتالی‌شدن تصویرها به ساَحت دیگری یا به قدرت مجازی‌شدنی شَبح‌آسا دست می‌یابیم. تصویر دیجیتالی‌شده به خوبی پیشرفت روح مسیحیت یا فرایند شبح‌آساکننده یا مجازی‌ساز روحانی‌شدن را تسریع می‌کند ولی این واقعیت که چنین تسریعی همچنان از راه شبکه‌های ملی اعمال می‌شود، باید به ما هشدار دهد تا بر ضد گرایش‌های جهان‌وطنی تکنولوژی، بر ضدّ این جابه‌جایی، گسترش،[5] ریشه‌کنی همراه با تکنولوژی اعتراض کنیم. این اعتراض همواره مندرج در دینی است که به منزلهٔ پدیده‌ای ملی فهمیده می‌شود. بی‌شک این امر دربارهٔ مسیحیت به مراتب کمتر از دیگر ادیان صادق است. اگر این تاریخ تلویزیون و همراه با آن، تاریخ علم رسانه‌ای یا تکنولوژیکی (چنان‌که من در فرضیهٔ خود نشان داده‌ام) بتواند نه صرفاً به مسیحیت بلکه به سلطهٔ مسیحی ـ یونانی ــ رُمی بپیوندد، در آن صورت مشخّص‌ترین اعتراض‌ها بر ضدّ این سلطه ـ که هم‌زمان سلطه‌ای سیاسی، اقتصادی و دینی است ـ درصددند تا دقیقاً نتیجهٔ ملیت‌ها باشند، نتیجهٔ درهم‌تنیدگی‌های ملّی ـ مذهبی وهمی که غیرمسیحی‌اند. در دیانت یهود،

---

1. transubstantiation
2. Eucharist
3. immediacy
4. reconciliation
5. delocalization

اسلام و بودایی، تخصیص نیروهای رسانه‌ای، گرایش به هدایت‌شدن بر ضد سلطهٔ تکنولوژیکی مسیحی دارند. این امر، بنیاد یکی از آن تصویرها را در نمایش متعارضی که ما در آن واقع شده‌ایم، می‌ریزد. فرایند کامل آن در تقابل با فرضیهٔ *بالندهٔ* قدیمی روشنگری است که بنا بر آن، هیچ پیوند، اتحاد و الفتی بین دین و دانش ممکن نیست. قضیه دقیقاً برعکس است: ما وارثان ادیانی هستیم که در حقیقت برای مشارکت با دانش و تکنولوژی طراحی شده‌اند.

چگونه می‌توانیم بار دیگر با صورت کهن مسئلهٔ ایمان و شناسایی پیوند یابیم؟ بازگشت امر دینی نوع جدیدی از شرایط متعالی آنچه را امانی است، دوباره برقرار می‌کند. تعهد اجتماعی به طور فزاینده‌ای، به‌ویژه از طریق ساختارهای مربوط به سرمایه‌داری جدید، *پدیدهٔ ایمان‌بودن* خود را آشکار می‌کند. هیچ تعهد اجتماعی بدون نوید حقیقت، بدون «من به شما اعتقاد دارم»، بدون «من اعتقاد دارم»، [وجود ندارد]. گسترش علوم یا جامعهٔ علمی ـ تکنیکی، خود از پیش، لایه‌ای از اعتبار، ایمان و اعتمادپذیری را فرض می‌گیرد که باید آن را نه با خبر خوش [بشارت] یا ظهور مشخص دینی و نه با جزم‌گرایی یا راست‌اعتقادی دینی خلط کرد، بلکه آن صرفاً لزوم ایمان را از حیث ابتدایی‌ترین شرایط، دوباره ترویج می‌کند. در نظر گرفتن *فن‌دانش*،[1] اجمالاً، به معنی توجه به این واقعیت مسلم است که هیچ علمی بدون اسباب فنی یا تکنیکی وجود ندارد، هیچ جدایی بین علم و تکنولوژی ممکن نیست یا به عبارتی هیچ علمی بدون *قابل اجرا بودن*[2] اساسی و ژرف‌شناخت در کار نیست. این امر تنها مؤید آن است که جزئی از آنچه امانی است، ذاتی هر شناخت در میان نهادنی،[3] (یعنی ذاتی هر شناختی به معنای دقیق لفظ) می‌ماند. حتی در نظری‌ترین کنش هر جامعهٔ علمی ـ هیچ

1. techno-science
2. performativity
3. shareable knowledge

ساحت عمومی و بدون جامعهٔ علمی وجود ندارد ـ هر گونه انسجام تعهد اجتماعی، ورای یا این سوی هر نوع برهانی، به کنش ایمان متوسل می‌شود. امر «به تو اطمینان می‌دهم» یا امر «باور کن»، ایمان ملتزم به سوگند، در عین حال تعهد اجتماعی، تعهد اقتصادی و اعتبار است، درست همان‌گونه که صداقت، شرط صدق است.

حال برگردیم به تلویزیون و رسانه‌ها. پیشرفت آنها در فراگذشتن از این تناقض است: تشبّث به ایمان در عین *مجال دادن به شناسایی*. اصل ایمان در قبالِ خود آن چیز. دیگر حاجت به ایمان‌آوردن نیست، می‌توان مشاهده کرد ولیِ *مشاهده*،[1] همواره به واسطهٔ ساختاری تکنیکی (رسانه‌ای یا رسانه‌ای‌کننده) که تشبّث به ایمان را مفروض می‌دارد، سازمان داده می‌شود. شبیه‌سازی پخش زنده‌ای که شما را وادار می‌کند تا چیزی را باور کنید که نمی‌توانید باور کنید: اینکه شما در برابر خودِ *آن* چیز هستید؛ شما آنجایید، در جنگ خلیج [فارس]؛ گزارشگرانی با دوربین‌هایشان، در آنجا هستند که آن را به طور زنده، بدون مداخله، بدون دخالت فنی برای شما پخش می‌کنند! آن، CNN است، در همهٔ اتاق‌های هتل‌های جهان [حضور دارد] و شما از هر آنچه در آن سر دنیا می‌گذرد به طور زنده باخبرید؛ گویی به واسطهٔ معجزه‌ای [چنین است]، روزنامه‌نگاری منتظر فیلم‌برداری و آماده کردن آن برای شما با حضور واقعی آن چیز، بدون فیلترکردن آن، بدون گزینش آن و... است ولی ما به خوبی می‌دانیم ـ و این ابتدایی‌ترین شناخت دربارهٔ ماهیت واقعی تلویزیون است ـ که *ابداً چیز زنده‌ای در بین نیست*. همهٔ آنها در کسری از ثانیه، در استودیویی تولید می‌شود که می‌توان به چشم برهم‌زدنی آن را در آنجا تدوین کرد، پاک کرد، از نو ساخت و در آن دست برد [truquer]. این پیش‌فرض به قوّت خود باقی می‌ماند و به همراه آن، این پیش‌داوری عمومی، این زودباوری ساختاری که تلویزیون، برخلاف

---

1. seeing

روزنامه‌های چاپ‌شده و رادیو، به شما امکان می‌دهد تا خودِ آن چیز را *مشاهده کنید*، «آنچه را ملموس است»، با جنبهٔ انجیلی آن، مشاهده کنید: تقریباً می‌توان انگشت خود را بر روی زخم گذاشت، آن را لمس کرد؛ شما می‌توانید آن را لمس کنید؛ آن روز خواهد رسید که ما، نه تنها قادر به مشاهده خواهیم بود بلکه خواهیم توانست آن را لمس کنیم. باور هم به دلیل شهود و شناسایی معلّق است و هم ـ در عین حال، به طور طبیعی ـ تقویت می‌شود. چنان‌که در سینما و در هر تجربهٔ پنداری چنین است. در رجوع به آن جلساتِ آمریکایی معجزه در تلویزیون، می‌توان آدم موقّری را در آنجا دید که به خوبی سخن می‌گوید و ستارهٔ این صحنه است. او وارد می‌شود و ناگهان باعث می‌شود تا ده نفر بلند شوند، بیفتند، دوباره برخیزند و او آنها را در دم، موقع افتادن و برخاستن لمس می‌کند یا حتی نگاه می‌کند. لازم نیست باور کنید؛ مردم باور می‌کنند؛ هیچ کوششی لازم نیست؛ زیرا هیچ تردیدی ممکن نیست. مانند آن ده هزار نفری که آنجا حضور دارند، آدم با خودِ آن چیز روبه‌رو است.

این راهبرد بحث‌برانگیزی است که عملاً در همهٔ محیط‌های تبلیغی و دعوت دیگران به آیین جدید، محیط‌های تشبّث به ادیانِ معین خاصی به‌کار گرفته می‌شود. این راهبرد موکول به ـ و این ابهامیِ داخل قضیه می‌کند که عدهٔ قلیلی می‌توانند از چنگ آن بگریزند ـ ساختار امانی و ودیعه‌نهاده‌شده‌ای است که در هر حال مقرر می‌دارد که ایمان تقلیل‌ناپذیر است، که هیچ جامعه‌ای بدون توسل به ایمان، بدون «باور کن، من به تو حقیقت را می‌گویم، باور کن!» وجود ندارد. فوراً باور کن؛ زیرا دیگر لازم نیست کورکورانه باور کنی، چه که یقین آنجاست، در عدم وساطت حواس.

تلویزیون و رسانه‌ها از این تقلیل ایمان به آشکارترین چیزهای اساسی بهره‌برداری می‌کنند. عرصهٔ دینی، نمونهٔ ممتازی را به دست می‌دهد. آن خود

را در وضعیت مثالی قرار می‌دهد.[1] وقتی از پایان ایدئولوژی‌ها، مرگ فلسفه، پایان نظام‌ها[2] و... سخن می‌رود، می‌توان نتیجه گرفت که همهٔ آموزه‌ها، همهٔ نظام‌های معنوی و اخلاقی، قانونی و سیاسی به مرزهای خود، دست‌کم در مقام ساخت‌های تاریخی، دست یافته‌اند و نیز ما همان اندازه محدودیت آنها را تجربه می‌کنیم که ناپایداری‌شان را، حتّی واسازی‌پذیری[3] ذاتی‌شان را. هیچ چیز به حال خود وانهاده نخواهد شد، جز آشکارترین بنیان تعهد اجتماعی که همه چیز باید بر مبنای آن از نو ساخته شود. آنچه می‌ماند دست‌کم چیزی که می‌ماند ـ ولی آن چیزی بنیادی است ـ ایمان است. وقتی با دیگری مواجه می‌شوم (آن دیگری که این روزها درباره‌اش می‌گویند «ملاحظهٔ دیگری را بکن» یا «ارتباط با دیگری»، برای من قابل پیش‌بینی است که این کلمهٔ دیگری خیلی زود ـ با فرض سوءاستفاده از آن یا انحرافی که دچارش می‌شود و این، شامل مورد تلویزیون هم می‌شود ـ مطلقاً وصف‌ناپذیر شود)، ارتباط محض با دیگری ـ آنجا که دگرگون شدن رفیق شفیق،[4] مرا برای همیشه بی‌بهره از برهان و شهود اصیل می‌گذارد ـ عبارت از ایمان است...

... «من به شما اطمینان می‌دهم» را به گونهٔ دیگری نمی‌توان بیان کرد. حتی برای دروغ گفتن، فریب دادن، سوءاستفاده کردن، «من به شما اطمینان می‌دهم» یا «من به شما اطمینان دارم» باید هنوز مؤثر باشد. وسایل ارتباط‌جمعی، بر روی خاک این باور ساده خود را شکل می‌دهند، در حالی‌که یکسره می‌کوشند تا درجهٔ صفر درک این تجربهٔ «باور کن» را بازسازی کنند. گفتارهای دینی به جدّ می‌کوشند تا آشیانهٔ خود را در اینجا بسازند، گاه صرفاً برای خود و گاه به شیوه‌ای همگانی‌تر. آن سه دین توحیدی بزرگ چه چیز مشترکی با هم دارند؟ اگر آن، صرفاً ارجاع به

---

1. exemplarity
2. systems
3. deconstructibility
4. alter ego

ابراهیم نیست ـ با اختلافاتی در میانشان ـ پس مشارکت در ایمان است. آمادگی‌ای برای بسط این وحدت‌گرایی کلیسایی به مرتبهٔ جهان‌وطنی، جهانی‌شدن و با هم جهانی‌شدن وجود دارد. اینها دو رشته پرسش‌هایی است که می‌خواستم مطرح کنم.

پی‌نوشت‌ها

1. Jacques Derrida, *The Gift of Death*, trans. David Wills (Chicago: University of Chicago Press, 1995).
2. See Jacques Derrida, "Faith and knowledge: *The Two sources of 'Religion' at the limits of Reason Alone*," trans. Samuel Weber, in J. Derrida and G. Vattimo, eds. *Religion* (Stanford: Stanford University Press, 1998), 1-78.-Trans.
3. See Jean-Luc Marian, *God Without Being*, trans. Thomas A. Carlson (Chicao: University of Chicago Press, 1991); Marion, *La Croisèe du visible* (Paris: Presses Universitaires de France, 1996).



ساختارشکنی مسیحیت

ژان لوک نانسی

افسانه نجاتی

پرسش من بسیار ساده خواهد بود، حتی بلاهت‌گونه، همان‌طور که شاید لازمهٔ آغاز هر رویکرد پدیدارشناسانه‌ای باشد: ما تا کجا و تا چه حدی به مسیحیت وابسته‌ایم؟ ما دقیقاً چگونه در چهارچوب سنت خود به آن وابسته‌ایم؟ به خوبی می‌دانم این پرسشی است که می‌تواند سطحی به نظر آید؛ چرا که پاسخی واضح دارد: می‌دانیم که سنت ما و نقطهٔ عزیمت ما مسیحی است. با این حال این پرسش به نظر من مبهم می‌آید؛ چرا که در نهایت هیچ‌گاه با آن برخورد رویاروی نشده است.[۱] این است که به تازگی شنیده‌ام میشل هانری نیز در حال حاضر دارد با همین مسئله دست‌وپنجه نرم می‌کند؛[1] بنابراین شاید در این پرسش، خطی از طرح یا نیاز زمانه وجود داشته باشد.

می‌توان در توضیح این مبحث، به این عبارت دجّال اثر نیچه اشاره کرد که می‌گوید:

> متألهان و همهٔ کسانی که خون متأله در رگانشان دارند؛ یعنی همهٔ فلسفهٔ ما.[2]

---

۱. نگاه کنید به: کتاب میشل هانری، به نام *حقیقت، من است* که همان زمان در حال تنظیمش بود. در *تأیید فلسفهٔ مسیحی*، پاریس: انتشارات سوی، ۱۹۹۶م. هانری پس از کنفرانسی که او هم در آن شرکت داشت، شخصاً به خودم گفت که با حرف‌های من کاملاً مخالف است.

۲. نیچه، *دجال*، ترجمهٔ عبدالعلی دستغیب، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۵۲.(م.)

این کلماتِ هولدرلین را نیز می‌توان با همهٔ دوپهلو بودنش افزود که:

ای مسیح! من بسیار به تو وابسته‌ام.

به هر حال چیزی را که به من مربوط است متذکر می‌شوم، و آن این سؤال که: «به چه معنا و تا کجا ما مسیحی هستیم؟»؛ پرسشی که (نیچه به شیوهٔ خودش به آن پاسخ داده بود) از همان جنسی نیست که پرسیده می‌شود. بی‌تردید بر سر این مضمون که «آیا یک فلسفهٔ مسیحی وجود دارد یا نه؟»، مناقشاتی وجود دارد، مناقشاتی که در گرد و خاکی که بر سر همین موضوع به راه انداخته بودند، گم شد، ولی در مقابل باید توجه کرد که همواره چیزی از این امر خطیر، از این مرجع کلان مسیحی به منزلهٔ یک مرجع واضح، در حوزهٔ فلسفه مغفول مانده است ـ چیزی که نه فقط بخشی از سنت ماست، بلکه به واقع می‌توان گفت از زمانی که سنت ما به گونه‌ای محوری ساخته شده، از زمانی که مسیحیت به وجود آمده است. بنابراین پرسش اینجاست که: چگونه از زمان ظهور مسیحیت، همهٔ سنت ما همچنان‌که سنت پیش از مسیحیتمان، توانست بار دیگر بازیافت و مطرح شود؟

مسئله همین است. با این حال، در سنت پدیدارشناسی ـ این سنت را به منزلهٔ نمونهٔ اعلا مطرح می‌کنیم، وگرنه نمونه‌های دیگری هم وجود دارد ـ از زمانِ هوسرل و هایدگر، چیزی که بالقوه و بدیهی است، رجوع به منابعِ یونانی است و البته نه رجوع به منابع مسیحی. در نزد هایدگر، تحتِ تأثیر مراجعه به منابع یونانی می‌توان حضور نامحسوس، پنهان و پس‌زده‌شدهٔ یک مرجع یهودی را نیز شناسایی کرد.[۲] به نظرم می‌آید که در میان این دو مراجعه یا ترکیبی از این هر دو، اتفاقا شاید مرجعی وجود داشته باشد که می‌بایست آن را هم مسیحی نامید. به عبارت دیگر می‌توان از خود پرسید که آیا این *یونانی/ یهودی*‌ای که دریدا در پایان کتابِ *خشونت و متافیزیک* از آن حرف می‌زند، همان یونانی/یهودی‌ای که او می‌گوید تاریخ ماست، مسیحی

نیست؟ همچنین می‌توان از خود پرسید که چرا همواره نگاه خود را از امر مسیحی برمی‌گردانیم؟ چرا پیوسته زیرچشمی به یهودی/ یونانی می‌نگریم، به طوری که انگار نمی‌خواهیم چشم در چشم، به امر مسیحی، نگاه کنیم؟ پس بگوییم ـ cum granos salis، این احتمالاً همان روش خاص من در پدیدارشناس بودن است ـ که امر مسیحی یا مسیحیت، درست نفس *همان* چیزی است که باید به آن اندیشیده شود. سعی کنیم با طرح دو قضیه یک‌راست برویم سراغ این مسئله.

اولین قضیه را می‌توان این‌طور بیان کرد:

> فقط مسیحیتی می‌تواند روزآمد باشد که دربارهٔ عدم امکان حضورِ خود تأمل نماید.

این یکی از جملات لوییجی پرایسن، فیلسوف ایتالیایی است که استاد اومبرتو اکو بود. جملهٔ فوق از سوی امیل پولا در کتابش با نامِ *عصر پسامسیحیت* نقل شده است؛ کتاب، از یک مسیحی کاتولیک است که در حقیقت یک کتاب فلسفی نیست،[۳] بلکه به نظر من به منزلهٔ یک گواه بسیار با ارزش است و تمام درون‌مایهٔ آن را می‌توان در همین نقل‌قول جمع کرد.

دومین قضیه مستقیماً مربوط می‌شود به اولی. با هزل کردن دستورالعمل نخست، آن را به این صورت ذکر می‌کنم:

> فقط آن الحادی می‌تواند روزآمد باشد که دربارهٔ واقعیتِ سرچشمهٔ مسیحی‌اش تأمل کند.

در ذیل این دو قضیه انتظار طرح این پرسش پیش می‌آید: چه کسی در قعرِ سنت ما، یعنی در قعرِ وجود ما ساکن است؟ به عبارت دیگر، چه چیزی به وسیلهٔ سنت خاص ما، از اعماق بن‌مایه‌های آشکار مسیحی به ما منتقل شده است که اتفاقاً از فرط وضوح، به آن حتی از نزدیک‌ترین فاصله نیز نگاه نمی‌کنیم؟

آنچه می‌خواهم اینجا مطرح کنم، حال و هوای یک سخنرانی سراسر منسجم و کامل را ندارد. من با اختیار و آگاهی تمام، این خطر را گردن می‌گیرم که بیایم و تأملاتی را در میان بگذارم که هنوز ــ مانند بنایی ـ در حال ساخت است. تأملاتی که هنوز درصدد یافتن راه خودش است و هیچ راهی ندارد جز آنکه به نتیجه‌ای برسد که بیشتر انفعالی است و موقتی. در مرحلهٔ نخست من فقط سرخط‌های مسئله را در میان می‌گذارم تا بعدها بتوانم به گونه‌ای اجمالی سه و فقط سه وجه، سه فوریت مسیحیت را مورد ملاحظه قرار دهم: ایمان، گناه و خدای زنده. که فقط سه عنصر از این فهرست بلندی را که ناگزیر به ارزیابی آن هستیم، برمی‌دارم و تجزیه و تحلیل می‌کنم تا بتوانیم به نتیجهٔ مطلوب برسیم.

دوباره به عنوان بازگردیم: *ساختارشکنی مسیحیت*. این عنوان می‌تواند تحریک‌آمیز و در عین حال جذاب باشد ـ جذاب به سبب تحریک‌آمیز بودن. البته من به دنبال تحریک‌آمیز سخن گفتن نیستم و در نتیجه دنبال جذابیت ناشی از تحریک‌آمیز سخن گفتن هم نیستم. وانگهی، اگر این عنوان، قرار بود به هر قیمتی تحریک‌آمیز باشد، حتی اگر هم در گذشته چیزی جز رؤیای یک تخیل کمی قدیمی نبود، در واقع امروز دیگر تمام آنچه که مربوط به مسیحیت است، بدیهی می‌نماید. امروز هیچ کس نمی‌تواند تصور کند که فیلسوفی در پیش روی دارد که ولترمآبانه، با لحنی تند، سرِ حمله به مسیحیت را دارد؛ و بی‌تردید نه حتی در بهترین منش که همان منشِ نیچه‌ای باشد.

هر کس با قرائت عنوانِ ساختارشکنی مسیحیت، بیشتر به این فکر می‌افتد و درمی‌یابد که این عَنوان تحریک‌آمیز نیست و بوی مبهم گوگردی چنین عنوانی، بیشتر وعدهٔ منجر شدن به یک سرانجامِ خوب می‌دهد و اینک مسیحیت دیگر می‌تواند هر گونه اقدامی را از سر بگذراند: در حالِ حاضر ما در یک حال و هوای نه تنها اَجیورنامنتو[1] ـ به‌روزرسانی ـ بلکه در حال و

---

۱. aggiornamento این اصطلاح ایتالیایی در مباحث فکری ـ کلامی مشهور است و به همین دلیل

هوای پساآجیورنامنتو هستیم؛ حال و هوایی که به نظر می‌آید مسیحیت قادر است خود را برای هر چیزی آماده کند و در برابر هر ابتلایی بایستد به شرط آنکه بتواند وجهی از تمرکزگرایی ارتجاعی را که در آن مسیحیت حتی قادر به شناخت خود نیست، کنار بگذارد.

بنابراین از هر چیزی که بتواند جنبهٔ نوعی نقد تحریک‌آمیز داشته باشد فاصله می‌گیرم و در عین حال از اینکه مدام به آجیورنامنتو متوسل شوم تا خیالِ خود را راحت کنم نیز فاصله می‌گیرم. این کار را به دلیلی بسیار ساده انجام می‌دهم، اینکه به نظرم می‌آید امروز نه می‌شود به مسیحیت حمله کرد و نه از آن دفاع نمود، به این معنا که نه می‌شود آن را فروگذاشت و نه نجاتش داد. روشن است که امروز چندان فصل چنین پروژه‌هایی نیست و به طور مشخص، بنا به دلایل عمیق و تاریخی است که باعث می‌شود فصلِ چنین رویکردی نباشد. البته ما باید قادر به تحلیل این دلایل باشیم. روی هم رفته و مسامحتاً بگوییم که دوران این حرف‌ها نیست به خاطر خود مسیحیت، مسیحیت همچنان‌که هست دیگر از رونق افتاده است؛ چرا که مسیحیت به واسطهٔ خود مسیحیت در وضعیت عبور است. این وضعیتِ از خود گذر کردن، خودش عمیقاً در سنت مسیحیت ریشه داشته است. البَته چیزی که چندان هم خالی از ابهام نیست. پس نفس این گذار و این از خود گذر کردن، اصل مسئله‌ای است که باید به آن پرداخته شود.

گذار یا از خود گذرکردن، به این معنا نیست که مسیحیت دیگر زنده نیست. مسیحیت بی‌تردید هنوز زنده است و تا مدت‌های مدیدی نیز زنده خواهد ماند، ولی اگر عمیقاً نگاه کنیم، اگر زنده است، دیگر از زنده کردن بازمانده است،[۴] دست‌کم همچون ساختار سازمند، تجربه‌ای

معمولاً در دیگر زبان‌ها به همین صورت می‌آید و ترجمه نمی‌شود. به هر حال این اصطلاح تقریباً معادل به‌روزرسانی است؛ برای نمونه امروزه مراجع دینی مسیحی در برابر مباحثی چون سقط جنین و... اجیورنومانتو می‌کنند.(م.)

متفاوت با یک تجربهٔ تکه‌پاره ـ آیا در این صورت باز هم می‌توان از آن به منزلهٔ یک تجربه نام برد؟ ـ مسیحیت دیگر در نظام معنایی از زنده کردن بازمانده است، اگر حقیقت داشته باشد که هرگز یک معنای واحد وجود ندارد؛ چرا که اگر معنا، ترتیبی مشترک داشته باشد، در این صورت مسیحیت از زنده کردن بازمانده است و به همین معناست که از خودش گذر کرده و به وضعیت دیگری رفته است، در نظام دیگری از معنا و توزیع مشترک معنا قرار گرفته است. بنابراین همهٔ ما ـ مسیحی باشیم یا نباشیم ـ این را می‌دانیم. به معنای عام‌تر، سرنوشت کنونی مسیحیت، شاید سرنوشت معنا در وجه عام را پیدا کرده است، همان چیزی که این اواخر آن را *پایان ایدئولوژی‌ها* نامیده‌اند. پایان ایدئولوژی‌ها، از یک نظر پایان معانی موعود یا پایان وعدهٔ معنا به منزلهٔ چشم‌انداز است، پایان و اکمال.

بی‌شک پایان از خود گذر کردنِ مسیحیت همین است. از اینجا به بعد آنچه که از ما خواسته می‌شود با تأکید بر ضرورت قضیه، همان چیزی است که ما باید نامش را ساختارشکنی مسیحیت بگذاریم. پیش از آنکه به این مفهوم برگردیم، می‌خواهم این داده‌ها را بار دیگر از ابتدا و به گونه‌ای متفاوت صورت‌بندی کنم، از طریق طرح یک اصل موضوعهٔ سه‌گانه:

۱. مسیحیت از غرب غیر قابل تفکیک است: اتفاقی نیست که مسیحیت در غرب روی داده ـ به نفع یا ضررش ـ و نه برایش استعلایی بوده است. بلکه همچنان‌که مسیحیت جزء لاینفک غرب است، غرب نیز جزء لاینفک مسیحیت است؛ یعنی غرب در طی روندش مسیحیت را نیز دچار غربیت کرد، به این معنا که آن را به شکلی از خودفرونشینی و از خودفروگذاری تبدیل کرد. این نخستین اصل موضوعه، همان‌طور که پیشتر نیز گفتم، مبتنی است بر توافق تام من

با اثر مارسل گوشه،[1] یعنی، *افسون‌زدایی جهان*؛[2] به‌ویژه با آن بخشی که به مسیحیت مربوط می‌شود، با نام دین *خروج از دین*.[3] [۵]

۲. مسیحیت‌زدایی غرب، یک کلمهٔ پوچ نیست بلکه هر چه پیشتر می‌رویم واضح‌تر می‌شود، از خلال سرنوشتی که برای کلیساهای متصلب ایجاد شده و برای متألهان کم‌خون؛ همان چیزی که باز هم ما را از بسیاری جهات به غرب وابسته می‌کند، همان رگه‌های اصلی مسیحیت است. نیچه چه خوب گفته است که:

> سایهٔ بودا هزار سال است که در برابرِ غاری که بودا در آن مرده، مانده است؛ *ما در این سایه هستیم.*

و این دقیقاً همان سایه‌ای است که ما باید عیانش کنیم. ما در رگه‌های اصلی مسیحیت هستیم، ما به آنها تعلق داریم ولی چگونه؟ این دومین اصل موضوعه مبتنی بر این است که سراسر تفکر ما مسیحی است؛ سراسر و تمامی، یعنی ما همه، تا انتهای انتها ولی فقط چگونگی پذیرش این موضوع که چگونه ما هنوز هم مسیحی هستیم، بدون اینکه دیگر پارسا باشیم، نمی‌تواند با تعابیر نیچه‌ای توضیح داده شود. به چه معنا ما هنوز پارسا هستیم؟ این پرسش از خود (یعنی چگونه هنوز مسیحی هستیم؟) ما را به منتهی‌الیه مسیحیت می‌برد.

۳. نفسِ غرب، غربیت، آن چیزی است که از طریقِ عریان کردن رگ اصلی و خاص معنا تحقق پیدا می‌کند: رگهٔ اصلی‌ای که به یک معناً خالی یا زنده است؛ معنایی که همچون معنایی گره‌گره به محدودهٔ معنایی یا امکان معنا اطلاق می‌شود. از زمانی که، ساختارگشایی مسیحیت، همانا همراهی با غرب است تا همین محدوده، تا همان

---

1. Marcel Gaucher
2. *Désenchantement du Monde*
3. La Religion de la Sortie de la Religion

مرحله‌ای که غرب هیچ راه دیگری ندارد جز آنکه از خود بِکَنَد تا همچنان به حیات خود ادامه دهد یا برای آنکه بتواند چیزی فراتر از دیروز خودش داشته باشد. در این مرحله ـ یعنی همان مرحله‌ای که به نظر من به طور اخص و به ضرورت باعث عمل ساختارشکنی می‌گردد ـ در این مرحله قرار بر این نیست که سنت پس زده شود، پوستهٔ کهنه دور انداخته شود، بلکه قرار است که با آن پیشامدی که برای غرب و مسیحیت از دوردست‌هایشان، همان چیزی که از قعر سنت ما، مایی که از عهد عتیق ـ در معنای *Arkhé* و مسلماً نه به معنای سرآغاز تاریخ ـ آمده است، مواجهه کنیم. به عبارت دیگر مسئله، دانستن این نکته است که آیا ما می‌توانیم از طریقِ بازگشت به مسیحیت مبدأیی برای آن پیدا کنیم که از خود مسیحیت قدیمی‌تر باشد، همان مبدأیی که می‌تواند سرچشمهٔ دیگری را بار دیگر نمایان سازد؛ البته با علم به اینکه در حال حاضر میان عمل دیالکتیکی[1] هگلی و یک عمل غیردیالکتیکی ابهاماتی وجود دارد. این ابهام هر قدر هم که باشد، در صورتی که قبول کنیم غرب و مسیحیت یکی هستند، این را هم می‌توانیم قبول کنیم که نتیجهٔ این امر می‌تواند زاده‌شدن چشمه‌ای باشد که کاملاً جانشین مسیحیت اولیه می‌شود، بی‌آنکه بخواهد این جانشین‌سازی، بازراندنی ضعیف باشد و یا بازراندنی دیالکتیکی. این را هم اضافه کنیم که شاید ما هنوز دقیقاً ندانیم که نتیجهٔ این دیالکتیک هگلی چیست و هنوز هم شاید ندانیم که این انکار چیست؛ برای اینکه بفهمیم باید در دلش غور کنیم و اگر جرئت گفتنش را داشته باشم، این دل، احتمالاً دلی مسیحی است.

با توجه به اصول موضوعه‌ای که گفتیم، حالا از این نقطه حرکت می‌کنیم؛ معمولاً می‌گویند که اضمحلالِ کم و بیش قطعی مسیحیت و از

1. aufhenbung

دست دادن شنوندگان، زوال واضحش به منزلهٔ مرجعی مشترک و به منزلهٔ نشانه‌ای روشن، چنان‌که از کارافتادگی درونی‌اش همه و همه، چیزی به جز عارضهٔ مدرن شدن جامعهٔ عقلانی‌شده، عرفی‌شده و مادی‌شده نیست. بله! این را می‌گویند، ولی به هیچ وجه نمی‌دانند چرا جامعه به این صورت درآمده، دلیلش را یا این می‌دانند که از مسیحیت روگردان شده، هرچند که گفتن قسمت دوم این موضوع، تکرار خود معضل است؛ چرا که معَرف را در تعریف گنجانده‌اند.

در نتیجه، بسیار ساده ولی بسیار قاطعانه، بگوییم که هر تحلیلی که مدعی است انحراف جهان مدرن را در رابطه با مراجع مسیحی شناسایی کرده، فراموش یا انکار می‌کند که جهان مدرن، خود ـ اتفاقاً ـ همان شدن مسیحیت است. این انکار سنگین است؛ زیرا منجر به ممانعت جهان مدرن نسبت به از سرگیری فهمیدن خود می‌شود. به این معنا که بی‌شک جهانِ به اصطلاح مدرن نه بر حسب تصادف، بلکه بر اساس انکار درونی مراجع مسیحی‌اش، ساخته شده است. برای نمونه کافی است که خیلی گذرا دربارهٔ واقعهٔ ـ تفکر ـ کانتی بیندیشیم برای آنکه دریابیم این تفکر ممکن است به دو روش خوانده شود، یعنی به گونهٔ یک انکار یا در صورت تمایل، به گونهٔ به درون خود راندن ـ سرکوب کردن ـ مرجع مسیحی و در عین حال، به منزلهٔ یک بازراندن (تجدید میثاق) تمام و کمال مرجع مسیحیت. بنابراین نباید فراموش کرد که عبارت پیش‌گفتار سنجش خرد *ناب* ـ «من ناگزیر به حذف دانایی ـ دانستن ـ شدم تا جایی برای اعتقاد باز شود» ــ راه را بر نوعی باور به محدودیت‌های عقلی می‌گشاید. معمولاً فراموش می‌کنند که هدف کانت در همین‌جاست و قضیه به این موضوع برمی‌گردد که تجدد در حقیقت چیزی به جز یک انحراف و یا یک وانهادن است. حقیقت تابع قاعده‌ای دیگر است؛ نه آنکه درست خلاف قاعدهٔ قدیم باشد. البته اگر منظورمان از خلاف این باشد که فروپاشی درونی مسیحیت موجب شده است که جامعهٔ غربی

را در سرگردانی مدرن خویش رها کرده است. در این ایده که مدرنیته را درست در مقابل مسیحیت می‌نشاند، این همان شکل قدیم اتهام کاتولیکی است که خطاب به اصلاح‌طلبان و آنگلیکان‌ها[1] روا داشتند. یا همان شکل متهم کردن درونی مسیحیت است که به موجب آن، هم خود را از دست داد و هم تمامی چیزهایی را که باقی مانده بود. اینجاست (که در معنای کلی) *طرز تفکر تمرکزگرا* در درونِ هر یک از خانواده‌های مسیحی و میانِ این خانواده‌های مسیحی. باز در قالبی عام‌تر، می‌توان گفت که این چالشِ میان تمرکزگرایی و آن چیزی که کلیسای کاتولیک *تجدد*ش می‌نامید، همان چالش ویژه‌ای است که غرب، مذاهب را با آن مواجه نمود ـ و به طور خاص مذهب خودش را ـ که بر مبنای آن مذهب خود را بنیان نهاد یا ساخت، همان چالش یک تمامیتِ مذهبی و زوالش از طریق انطباق‌دادن خود با جهانی که در آنِ واحد دارد از دین خارج می‌شود و از آن فاصله می‌گیرد، طردش می‌کند و یا انکارش، همان چالش درونی در شکلی دو پاره یا انشقاق با خود، هیچ ربطی به چالش میان جزم‌ها یا میان عقاید متضاد ندارد.

این چالش درونی مسیحیت ـ و این همان چالشی است که امروزه دامن یهودیت و اسلام را نیز گرفته است، گرچه به انحای متفاوت ـ آن چالش میان مسیحیت و یهودیت (اگر بتوان نامش را چالش گذاشت) یا با آنچه که میانِ تمامی ادیان بزرگ وجود دارد، هیچ ربطی ندارد. در واقع در درونِ مسیحیت، نوعی چالش خاص شکل گرفته که احتمالاً نوعی چالش و درگیری بین تمرکزگرایی و تمرکززدایی مسیحیت است. در این چالش خاصی که باید نخستین وجه ممیزهٔ هسته‌ای مسیحیت را جست‌وجو کرد که همانا امکان شدنش باشد، بنابراین مبادا مسیحیت در درون خود و به یمن خود، یک تَمرکزگرایی تکه‌پاره داشته باشد؟ و مبادا این خود حرکت

---

۱. Anglicanisme؛ مربوط به کلیسای انگلستان که از واتیکان اعلام استقلال کرد.(م.)

گشودگی‌اش و در عین حال زوالش باشد؟ فقط در صورتی که پاسخ به این پرسش مثبت باشد، عمل ساختارشکنی می‌تواند معنا داشته باشد؛ زیرا ساختارشکنی در این صورت می‌تواند در دل این حرکت فاصله‌گیری از خود تمرکزگرایی به قلب حرکت به سمت گشودگی برسد. انگیزهٔ اصلی من برای طرح این پرسش همانا جوهر مسیحیت همچون گشودگی است؛ گشودگی خویشتن و خویشتن همچون گشودگی.

در تمام اشکالِ گشودگی، با همهٔ تواتری که دارد (یعنی گشودگی همچون فاصله‌گیری، گشودگی به معنای گستره و البته گشوده، بنا به تعبیر هایدگر، همان چیزی که بر اساس تعبیر گشایش هایدگر، حال و هوایی از تفکر معاصر را هدایت می‌کند)، از گشایش مسیحیت و یا مسیحیت همچون گشودگی چه چیزی می‌توان دریافت؟ از این امر در حالی که مسئلهٔ حقیقی عبارت است از یک *گشودگی مطلقِ فرارونده* که مدام عقب‌نشینی می‌کند یا یکسره در کار از بین بردن هر گونه افقی است، چه چیزی می‌توان دریافت؟

وضعیت ما دقیقاً همین‌جاست؛ دیگر هیچ افقی در کار نیست. در دنیای مدرن، از هر سمتی که می‌نگری خواهان افق‌ها هستند ولی چگونه می‌توان آنچه را که من به آن *افقیت* می‌گویم، بازگرفت؟ چگونه می‌توان این وجه ممیزهٔ چیزی به نام افق را بازگرفت در حالی که مشخصاً در زمینه‌ای هستیم که مربوط به افق‌ها نمی‌شود، بر زمینه‌ای قرار گرفته‌ایم که هیچ‌گونه زمینهٔ گشودگی بی‌انتها ندارد؟ این همان مسئله‌ای است که به نظر من، مسیحیت بدان‌سو هدایت می‌کند.

از این گشودگی بی‌انتها، نه از این خاصیت غیرمترقبهٔ گشودگی، بلکه از گشودگی همچون ـ *ipséité* ـ خاصیت جوهری مسیحیت، که این فاصله‌گیری با خویش و آن رابطه با خویشتن را همچون خروج بی‌انتها از خویش میسر می‌سازد، من فعلاً به سادگی، یک نشانهٔ اولیه می‌گیرم تا از

طریق آن مراحل تکوینی پیچیده، متفاوت و تعارض‌آمیز مسیحیت را توضیح دهم. حال آنکه همین تکوین، واقعیت تاریخی، همین تکوین را همواره بسیار ساده و بسیار سریع با آنچه من بنا به دلخواه خود *سرزدن نوئل* نامیده‌ام، پوشش داده است؛ یعنی با تولد ناب و سادهٔ مسیحیتی که یک‌باره صبحگاهی سرزده است و همه چیز را عوض کرده است. بنابراین، به گونه‌ای بسیار شگفت‌انگیز، سراسر سنت ما، هرچند هم که چندان مسیحی ننمایاند، چیزی است که از همان روز سرزدن نوئل حفظ و نگهداری شده است. زمانی، فلان واقعه، روی داده است و بعد، باز همین ماجرا در عهد مسیحیت نیز بروز یافته است. با این حساب، چگونه چنین چیزی ممکن است؟ هرگز کسی به قدر کفایت نپرسیده است که چگونه و چرا عهد عتیق، خود، مسیحیت را به وجود آورد؟ نه اینکه بگویید مسیحیت چگونه در یک روز نوئل سر زد، بلکه بگویید چگونه، در یک روز نوئل این مسئله ممکن شده است؟ بی‌آنکه خود را گرفتار تحلیل‌های بی‌نهایت پیچیدهٔ تاریخی و نظری کنم، فقط به سادگی به این دشواری اشاره می‌کنم که مسیحیت عبارت از آن واقعهٔ بسیار بسیار شگفت‌انگیز تاریخ ماست که بنا بر آن قرائت ویژه‌ای خودش، بنا بر سنت خودش، شکلی مضاعفی از یک سررسیدهٔ مطلق را تحمیل می‌کند ـ که من *نوئل* می‌خوانمش ـ و در عین حال تمام میراث درهم‌تنیدهٔ سَلَف خود بود، اگر نخواهیم بدان صورت از آن نام ببریم؛ چرا که مسیحیت، چنین تلقی‌ای از خود دارد که از یهودیت، هلنیسم و روم باستان نشئت گرفته است. وقتی که تاریخ مسیحیت را ملاحظه می‌کنیم، دست‌کم، سه برهه را می‌توانیم شناسایی کنیم: یک مسیحیت یهودی (مسیحیت در بدو امر یک دینِ یهودی بود، اگر نگوییم یک فرقه)، یک مسیحیت یونانی و یک مسیحیت رومی؛ سه برهه‌ای که با هم به ساخت یک تمامیت جزمی ـ کلیسایی منجر می‌شود و نیز به تنش درونی هویتی که دریافتی از خود ندارد، مگر در صورتی که خود را به چیزی ارجاع دهد که

از طریق عبور از آن، منکرش می‌شود. بنابراین هویت مسیحی چیزی نیست جز ورود به عرصهٔ ساخت از طریق عبور از خود؛ یعنی قانون قدیم در قانون جدید، لوگوس در کلمه، آرمان‌شهر در شهر خدا و غیره، بدون شک اشتراک مسیحیت با همهٔ ادیان دیگر همانا در ساخت مجموعه‌ای از آیین‌های تعصب‌آمیز از طریق استقرار بدعت‌ها، تولید فرقه‌ها و...

ولی وجه ممیزهٔ مسیحیت با دیگر ادیان، همان تفاوت در نوع تعصبات آنان با یکدیگر است. مسیحیت به خود نه همچون یک سکون، بلکه همچون یک حرکت مجازاً بی‌پایان می‌نگرد. حرکتی که به مدد آن یک ایمان، خودش را از طریق ارجاع به پیشینیان خود و نیز آنچه که او را تازه و روشن می‌سازد، کشف می‌کند. این ایمان چیزی نیست به جز آنچه که رفته‌رفته دستش برای خودش رو می‌شود؛ یعنی آنچه را از قبل آمده است در درون خود هضم می‌کند و نیز آنچه که او را به پیش می‌برد، اینجاست که چیزی یگانه وجود دارد: *ایمان مسیحی، خود، تجربهٔ تاریخ خود است،* تجربهٔ طرحی که از سوی خدا برای تحقق نجات هدایت شده است. بنابراین، از یک‌سو، از لحاظ ریشهٔ یهودی، یک تاریخ، یک طرح هدایت‌شده و جهت‌دار است، حال آنکه از سوی دیگر از لحاظ حرکت مسیحی (یعنی همین تحقق نجات) از تاریخ بشریت تفکیک‌ناپذیر است، چنان‌که از ـ کل ـ تاریخ. از منظر باورهای متصلب کاتولیک، آنچه در اینجا می‌گویم نه یک تفسیر بلکه یک آموزهٔ کلامی است؛ اینکه طرح نجات از تاریخ بشری تفکیک‌ناپذیر باشد، آموزهٔ واتیکان است. البته این را هم به دنبال دارد که به طور کلی بُعد تاریخ، عمیقاً مسیحی است، راه و حیات برانگیختگی، برای مسیحیت، مانند تمامی گرایش‌های اعتقادی، فقط یک روش و یک روند نیل به یک راز خاص نیست، بلکه روش *انسان مسافر* است، انسان راهواری که سفر برایش فقط یک گذر نیست، بلکه سفر برای خود و در نفس خود همانا پیشروی برانگیختگی است. از این لحظه، تاریخ به منزلهٔ واگشایی و

گشودگی (با نگهداری و محافظت)، تاریخ مانند گشودگی سوژه آنچنان که هست (همان که جز یک سوژهٔ تاریخی نیست، با فاصله‌گیری از خود)، عنصر محوری‌ای است که مسیحیت، آن را همچون حقیقت خویش رفته‌رفته عیان می‌سازد؛ چرا که در واقع به یک‌باره نشده و ناگهان از عدم بر نیامده است. این حقیقت محوری (این تاریخیت اساسی که از طرف ایمان مسیحی، به منزلهٔ یک عمل وصل‌شدن نیست، ذکر شده) و بلکه ایمان، همچون محتوای خود ایمان تاریخیت دارد، حتی تاریخیت ایمان چیزی نیست که بر اساس صورت‌بندی مارسل گوشه، در کتاب *دین خروج از دین* شکل گرفته باشد.

مسیحیت، در میان یک پیشینهٔ مجازاً بی‌پایان که بی‌وقفه در حال رمزگشایی از نشانه‌های پیشینیگی خود است، از یک‌سو، و یک فردای بی‌پایان که حدوثِ در شرف وقوع خویش را بدان موکول می‌کند از سوی دیگر، مدام میان عبِور و حضور در کشاکش است. از گذار خداوند به انسان، به حضور/ ظهور[1] خداوند در انسان، نتیجه‌اش پسندیده است ولی این نتیجهٔ گذار به حضور، مشخصاً همان چیزی است که *معنا* نامیده می‌شود.[۶] بدین ترتیب است که مسیحیت «در درون این عنصر معنا هست»، در معنای مضاعف معنادار و جهت‌دار کلمه. مسیحیت به معنای اخص کلمه عبارت است از اتصال دو معنا؛ یعنی انبساط یا هدایت به سوی ظهور ـ حدوث ـ معنا همچون محتوا. در نتیجه مسئله بیش از آنکه معنای مسیحیت باشد، نفس مسیحیت است به معنی بُعدی از معنا. بُعد معنا به منزلهٔ نقطه‌ای که باید تحلیل کرد، گشایش معناست و در عین حال معنا به منزلهٔ گشایش. از گذار خداوند به انسان تا ظهور خداوند در انسان، ایمان همواره گذار را هدایت می‌کند یا گذار همواره منجر به گشودگی بیشتر به حاق معنا می‌شود. هنگامی‌که مطلق ظهور، مطلق حضور منجر به درآمیختن با بی‌انتهایی گذار

---

1. parousie

می‌شود، دیگر حساب نفسِ معنا مشخص است، یا به عبارت دیگر جایی معنا کامل است که در آنجا دیگر معنایی وجود ندارد. این همان چیزی است که بر اساس صورت‌بندی‌ای که اتفاقاً باز هم ریشهٔ مسیحی دارد، *مرگ خدا نام‌گذاری شد* (این جمله از لوتر است)؛ چرا که خبر از همان غایت مسیحیت می‌دهد. به عبارت دیگر، نزدیک‌تر به نیچه، مسیحیت در نهیلیسم و امثالهم به اکمال می‌رسد؛ یعنی مشخصاً نهیلیسم چیزی به جز احتراق نهایی معنا که همانا معنا در شکل نهایی خویش باشد، نیست.

بنابراین مسیحیت دیگر به هیچ عنوان انکار واضح، خشن، انتقادی یا مأیوسانهٔ معنا نیست؛ بلکه مسیحیت بسط‌یافتگی[1] به سوی معناست، معنای معنا، تا به نهایت تیز، مشعشع از واپسین فروغ‌های خویش و در حال خاموشی در این واپسین احتراق خویش. مسیحیت معنایی است که دیگر نه آمر است و نه عامل و به عبارت دیگر چیزی به جز خودش نیست؛ معنایی که فقط برای خودش معتبر است. معنای محض، یعنی پایان روشده برای خودش، مبهم و آشکارا. این است ایدهٔ کامل انکشاف مسیحیت.

این ایده هرگز همان انکشاف ـ برانگیختگی ـ چیزی یا کسی نیست. به این معنا، این ایده گذار است، یک اعتلاست، عزیمت یهودی خارج از یهودیت است؛ چه، ایدهٔ انکشاف مسیحیت، در نهایت یعنی اینکه هیچ چیزی *منکشف نشده*، هیچ چیزی به جز پایان نفس انکشاف، هیچ چیز به جز اینکه انکشاف می‌خواهد بگوید که معنا خالصانه همچون معنا از پرده بیرون می‌افتد، در شخص، ولی در شخصی که معنا برانگیخته می‌شود بی‌آنکه چیزی را برملا کند یا به عبارت دیگر، معنا بی‌پایان بودنِ خاص خویش را رو می‌کند. با این حال، چیزی را رو نکردن یک گزارهٔ منفی نیست، بلکه درست یک گزارهٔ هگلی است که بر اساس آن امر برملاشده به طور خاص به این معناست که خداوند برملاشدنی است: آنچه برملا شده

---

1. protension

است، برملاشدنی است؛ منکشف همچنان‌که هست. به طور خاص در همین نقطهٔ حساس است که مسیحیت فرو می‌شکند و خود همچون چیزی درمی‌آید که نیچه آن را نهیلیسم نامید.

تا زمانی که حد و حدود موجود در این امر ـ که در درون خود معنا، بی‌معنایی وجود دارد ـ که خود باعث می‌شود تا سرچشمهٔ مسیحی ما (همچون سرچشمهٔ غربی‌مان) همان سرچشمه‌ای باشد که ما را به برملاشدن امر برملاشدنی ربط می‌دهد (یا به معنا، به منزلهٔ معنای ناب مطلق بی‌پایان ببرد) کاملاً برای‌مان روشن نشده باشد، ما زندانی چیزی خواهیم ماند که متناسب با شأن این تاریخ و این سرنوشت، روی آن کار نشده است. در نتیجه همه چیز به این نکته برمی‌گردد: اندیشیدن بی‌پایانی امر معنا، اندیشیدن به حقیقت همچون بی‌پایانی معنا یا حتی اندیشیدن به معنا همچون گشودگی مطلق معنا و به جانب معنا، آری! ولی معنایی به یک معنا خالی؛ خالی از هر گونه محتوا، از هر گونه چهره، از هر گونه تعّین. در یک کلام بگوییم و بدون بازی کردن و البته بازی با کلمه، و این است *صلیب* مسیحیت؛ چرا که دقیقاً در همین نقطه است که مسیحیت ساخته می‌شود و هم‌زمان خود را از میان می‌برد. در نتیجه، با تکیه بر همین نقطه است که مناسب است به ساختارشکنی مسیحیت اهتمام ورزیده شود.

حال ببینیم معنای عمل ساختارشکنی چیست. از این پس ساختارشکنی متعلق است به یک سنت، به سنت مدرن ما و من کاملاً آمادگی پذیرش آن را دارم که عمل ساختارشکنی، جزئی از سنت است، به همان نشان که دیگر چیزها، در پی آن، سراسر از خلال مسیحیت می‌گذرند. همچنین ساختارشکنی این وجه خاص خودش را هم دارد، اگر بخواهیم ریشه‌های این بحث را در کتاب *هستی و زمان* هایدگر در نظر داشته باشیم. جایی برای نخستین‌بار این کلمه ظاهر می‌شود که این مفهوم، آخرین کیفیت سنت

است؛ آخرین کیفیت به منزلهٔ کیفیتی بازانتقال‌یابنده، به ما و به کمک ما، انتقال همهٔ سنت تا اینکه بار دیگر سنت را به تمامی وارد بازی کند.

بار دیگر به بازی آوردن سنت به یمن ساختارشکنی ـ مفهومی که هایدگر به‌کار گرفته تا از آن در مقابل مفهوم دیگری استفاده کند *zerstorung* یعنی در مقابل *تخریب* که برخلاف ساختارشکنی که بیشتر با تعبیر پیاده‌کردن معنا پیدا می‌کند ـ این امر نه به معنای تخریب به قصد از نو بنا کردن است و نه به معنای تداوم بخشیدن. دو فرضیه‌ای که نظامی بسته را به منزلهٔ نظامی‌که نباید به آن دست زد، رها می‌سازد. حال آنکه ساختارگشایی، بیان‌کنندهٔ پیاده‌کردن است، سوارکردن. این از نوسوارکردن را به بازی‌گرفتن، تا از سرهم‌کردن این قطعات کوچک امکانی فراهم شود تا در عین حال که عملی انجام می‌شود، چیز تازه‌ای هم کشف گردد.

فرضیهٔ من این است که عمل ساختارشکنی به منزلهٔ عملی که نه انتقادی است و نه تداوم‌دهنده، بلکه عملی است که بر برقراری نوعی نسبت با سنت و با تاریخ گواهی می‌دهد که نه نزد هوسرل می‌تواند یافت شود نه نزد هگل نه نزد کانت، ـ و این عمل ـ مشخصاً ممکن نیست مگر در درون مسیحیت، حتی اگر خود را در درون این سنت مسیحی صورت‌بندی نمی‌کند. در واقع این امر جز از درون آن چیزی که به خودی خود ساخته شده است، نمی‌تواند به وسیلهٔ و بر اساس نوعی گشودگی باشد، گشودگی‌ای که می‌توان در آن معنایی را جست‌وجو کرد و یا معنایی را از هم واگشود.

پس قرار بر این نیست که مجموعهٔ سرهم‌بندی‌شدهٔ مسیحی را به منظور انکار یا اثبات به شکل واحد تلقی کرد، تا در درون آن یا در کنار آن قرار گیرد. حال آنکه این همان روشی است که غالباً ما فیلسوفان اتخاذ می‌کنیم؛ از مدت‌ها پیش تاکنون خیلی روشن است که ما مسیحی نیستیم و به همین

دلیل رودرروی مسیحیت فاصله‌ای را حفظ می‌کنیم که باعث می‌شود *به آن به شکل یک توده نگاه کنیم.* همین امر موجب شده است که ما مسیحیت را به منزلهٔ یک واحد خودکفا و مستقل نگاه کنیم که مسلماً در برابرش می‌توان هر گونه رفتاری را اتخاذ کرد، در حالی که همواره از آن نقطه‌ای که حول آن سرهم‌بندی ـ مسیحی ـ صورت گرفته است، غافل می‌شویم. حال مسئله اینجاست آن نقطه‌ای که بر اساس آن سرهم‌بندی صورت پذیرفته است (یا چنان‌که هایدگر می‌گوید: در کنه نظام) شاید چیزی است که مسیحیت هنوز آن را آزاد نساخته است. امکان، قدرت یا توقع با چنین سرهم‌بندی‌کردنی، چه می‌تواند باشد؟ این امکان دیگر خودِ مسیحیت نخواهد بود، خود غرب هم نخواهد بود، بلکه همان امکانی است که بر اساس آن، غرب و مسیحیت ممکن می‌شود. همان چیزی خواهد بود که غرب تاکنون اتخاذ نکرده جز در سایهٔ ظهور مسیحیت. معنای ساختارشکنی مسیحیت در یک کلام و در نهایت این است که عمل پیاده کردن به قصد رسیدن به بن‌ها یا به قصد معنای ساختارشکنی؛ معنایی که متعلق به ساختارشکنی نیست، ممکنش می‌سازد ولی به آن تعلق ندارد، مانند صندوقچهٔ خالی که ساخت را ممکن می‌سازد. مسئلهٔ اصلی این است که چگونه می‌توان صندوقچهٔ خالی‌ای را پر ساخت، بی‌آنکه همهٔ تمامیت مسیحیت را در آن ریخت که قرار است ما تکه‌تکه‌اش کنیم.

به یک معنا، چنان‌که پیشتر نیز اعلان کردم، اصولاً مسیحیت در نفس خود، حرکت به سوی بسط دادن خویش است؛ چرا که مسیحیت ساخت و ساز سوژه‌ای را نمایندگی می‌کند، سوژه‌ای نه تنها گشوده، بلکه در حال گسترده کردن و بسط دادن خویشتن. بنابراین باید به روشنی گفت که ساختارشکنی ـ که ممکن نیست مگر به یمن همین انبساط ـ خودش بنا بر ذات، مسیحی است. ساختارشکنی، مسیحی است؛ چرا که مسیحیت از همان نخست، ساختارشکن بوده است؛ ساختارشکن به خاطر این‌که از همان ابتدا

به ریشهٔ خود ارجاع می‌داده است، همچنان‌که به یک بازی ارجاع می‌دهند؛ و یک شکاف، یک تپش، یک گشودگی در اصل.

با این حال به خوبی می‌دانیم که به معنای دیگر، مسیحیت، روی دیگر سکه است، انکار و انقضای یک ساختارشکنی است و حتی ساختارشکنی خاص خودش نیز؛ مشخصاً به خاطر اینکه به جای هرگونه ساختار اصلی‌ای، چیز دیگری را می‌گذارد: *اعلام وجود پایان*. ساختار اصلی مسیحیت عبارت است از اعلام وجود پایان. چنین است شکل متعین، همین است که صحبتش را کردم: مسیحیت جوهراً در اعلام وجود پایان است. به عبارت روشن‌تر مسیحیت در پایان خویش هست، مانند اعلام، همچون پایان اعلام‌شده، همچنان‌که انجیل، *بشارت* است. پیام، قلب مسیحیت است.

بنابراین خبر مسیحیت کاملاً چیزی غیر از پیشگویی‌های پیامبرانه در معنای عامیانه ـ و نه یهودی ـ غیب‌گویی یا پیش‌بینی است. خبر مسیحی پایان، به هیچ وجه پیش‌بینی آخرالزمان نیست، حتی به یک معنا وعده هم نیست. مسلماً وعده مقوله‌ای مسیحی است ولی فعلاً برای اینکه به وضوح دربارهٔ مسائل صحبت کنیم، خودم را به همین کلمهٔ خبر محدود می‌کنم. در نتیجه مسیحیت خبر به منزلهٔ آمادگی برای پایان، به این یا آن شیوه نیست؛ در او، نفس پایان است که در خبر و به منزلهٔ خبر لحاظ شده است؛ چرا که پایانی که خبر داده شده است، همواره پایانی بی‌پایان است. این است آنچه که حقیقتاً مسیحیت را می‌سازد، همان چیزی که متکلمین می‌گویند، *kérygme* مسیحیت می‌گذارند، یعنی جوهر، یا ذات[1] آنچه که اعلام می‌شود، ذات خبر.

مسیحیت چیست؟ مسیحیت یعنی انجیل (خبر). انجیل (خبر) چیست؟ یعنی آنچه که خود را اعلام می‌کند و آن، متون نیستند. چه چیز خود را اعلام می‌کند؟ هیچ. توجه مارسل گوشه نیز مانند نیچه معطوف کمی حجم چهار ـ

1. schéme

روایت ـ انجیل شده که تقریباً *ناچیز* بود. به این تقریباً *هیچی‌ای* که متن مقدس بیان می‌کند، به اندازهٔ کافی توجه نمی‌شود. این تقریباً *هیچی‌ای* که تمام درون‌مایهٔ کتاب مقدس است، این امر که متن ویژهٔ مسیحی ـ هیچ اندر هیچ... ـ متنی است مشتمل بر ترسیم بی‌نهایت سریع کلمهٔ خبر، گفتن این موضوع که خبر *داده‌اند که* یا کسی بدین ترتیبی که خبرداده‌اند، زیسته است.

اگر مسیحیت ذاتاً انجیلی باشد، مسئلهٔ اصلی این است که باید تلاش کرد تا همهٔ نگاه‌ها معطوف به بطن خبری چنین باشد؛ در قلب زنده، انجیلی، مسیحیت برای عبور به سمت آن آستانه تا به آن چیزی که نیچه در آن منزل کرده است. نیچه از آن کسانی است که بخش خوب دانه را از پوسته و زواید آن سوا می‌سازد، هستهٔ ناب را از ریشهٔ رشدیابندهٔ پسینی آن جدا می‌کند. بنابراین از نظر من، مسئله بر سر این است که چگونه می‌توان آن هستهٔ ناب یا آن هستهٔ انجیلی را دریافت نمود؛ همان هسته‌ای که در واقع امکان تمام پیامدها را ممکن می‌سازد. البته باید مراقب بود که این مسئله ما را بر مبنای عمل خوبی که می‌توان آن را یک روسومآبی مسیحیت نامید، به جداسازی نکشاند؛ یعنی ابتدا یک مسیحیت بدوی نیک را اثبات کنیم تا بتوانیم بگوییم که هر چه که متعاقباً پیش آمده، خیانت است به آن.

حال که اینها را گفتیم، قدمی دیگر به پیش، در حرکت اصلی مسیحیت ـ *kérygmatique* ـ باشد، از طریق مقابله علیه رشد جزمی بعدی‌اش باشد. برعکس، از طریق توجه نشان‌دادن به رشد جزمی و آیینی است که می‌توان آن اثراتی را بر ساختار بنیادین خبر و بسط دادن معنا می‌گذارد، بازگشود. در آن بنای جزمی مسیحی، ما با یک ساخت و ساز کلامی یا با یک طراحی فلسفی سر و کار داریم. البته فلسفی نه به این معنا که فلسفهٔ مسیحی قرار گرفته در کنار دیگر فلسفه‌ها، بلکه به این معنا که در آن ساختار اصلی جوهر مسیحی ـ *kérygme* ـ در نسبت تاریخی خاص ساخت‌وسازشده با هر گونه تاریخ فلسفی. بنابراین از طریق پیاده کردن همهٔ عناصر سازندهٔ شریعت یا

کلام مسیحی است که قرار است بنیاد فلسفی[1] خبر دریافت شود. آنجاست که باید نفس خبر و جوهر مسیحیت را به منزلهٔ مجموعهٔ بنیادهای فلسفی دریافت نمود، یا بیش از پیش، در خلال تاریخ و سنّتمان، مجموعهٔ بنیادهای فلسفی را دریافت که از این پس رگ‌های اصلی اندیشهٔ ما را می‌سازند.

بی‌آنکه بخواهیم چندان بر این نقطه پافشاری کنیم و بایستیم، من به عنوان مجموعه‌ای از عناصر سازندهٔ کلام مسیحی این موارد را متذکر می‌شوم. می‌دانیم که مشخصاً قلب کلام مسیحی با مسیح‌شناسی ساخته شده است و باز در قلب مسیح‌شناسی، آموزهٔ تجسّد است و قلب تجسد نیز آموزهٔ *homoousia* هم‌گوهری، اشتراک وجود و جوهر میان پدر و پسر. این همان چیزی است که با مسیحیت کاملاً بدیع است؛ برای اینکه میان ملاک‌های ارزیابی خود با ملاک‌های پدیدارشناسی فلسفی ـ *ousia, homoiosis, etc* ـ تمایز قائل شویم. متکلم خواهد گفت که هم‌گوهری کلمهٔ مناسبی نیست، برای آنکه در خدمت نیت ایمانی‌ای درآید که نباید جوهر این مفهوم را با وحدت پدر و پسر اشتباه گرفت؛ چرا که این مفاهیم از طبیعت دیگری است. در این صورت ما نیز به نوبهٔ خود این پرسش را از متکلم می‌کنیم: اگر مقصود تو از وحدت پدر و پسر، وحدت جوهر و طبیعت نیست، پس چیست؟ مگر وحدت پدر و پسر جز این از یک طبیعت و یا یک ذات دیگری ساخته شده است؟

در واقع، اگر مفهومی را که از ایمان دریافت می‌شود به معنای همان معنای اعلام شده است، همان معنایی که در انتظارش هستند و ایمان موجب آن می‌شود، بی‌پایان باشد، باز مجبوریم تا بر اساس همین هم‌گوهری،[2] به این فاصله‌گیری بی‌پایان اندیشیده شود مگر برپایهٔ *ousia* و در یک زمینهٔ تاریخی ـ فلسفی متعین است که به این دوری نامتناهی می‌توان اندیشید. به عبارت دیگر، ظهور، نشان‌دهندهٔ بی‌پایانی مفهوم *ousia* است که به منزلهٔ

1. philosophème   2. ousia

حضور و نفس ظهور به آن اندیشیده شده است. با حرکت از این نقطه است که می‌توانیم زنجیره‌ای از دلایل پدیدارشناسانهٔ کلامی را بگیریم و آن را به مسئلهٔ هایدگری هستی‌مندی ـ هستی ـ *ontologique* ـ *ontico* ـ و معنای هستی تا زمانی که عمل ساختارشکن مفهومِ خود این مفهوم را متزلزل نکند، برسانیم. این بدین معناست که از نقطهٔ شروع ـ ousia ـ می‌توانیم تا نهایت تسلسل مفاهیم پدیدارشناسانهٔ فلسفی برویم، همان مفاهیمی که همه‌جا در حال طرح است؛ همچون به فراپیش راندن امکان این مفاهیم، نفس گشودگی، فراتر از آن قاعده‌مندسازی مفهومی‌ای که قاعدتاً متکلم با آن مخالف است.



حال بیاییم مقولات مسیحی‌ای را که پیشتر گفتم، بر اساس اصول روش‌شناسانه‌ای که عرضه شده، ارزیابی کنیم. نخست به طبقه‌بندی ایمان بپردازیم؛ چرا که بر اساس تعریفی که از *ousia* گفته شد، متکلم ـ یا به عبارت دقیق‌تر انسان معنوی، مسیحی راستین ـ خواهد گفت که همهٔ اینها نسبت به در نظر گرفتن بُعد خاص ایمان و عمل مؤمنانه بی‌اعتنا هستند تا جایی که بُعد ناممکن به یک گفتمان تقلیل پیدا کند.

به یک معنا، من خود را ملزم می‌دانم که تحلیل را چنین شروع کنم: آیا غیر از مقولهٔ مسیحیت، مقولهٔ دیگری از ایمان وجود دارد؟ نه عمل ایمانی که هر مؤمنی می‌تواند در دلش بدان اقرار کند (و من اینجا قصد بررسی آن را ندارم) بلکه مقصودم مقولهٔ ایمان است؛ زیرا ساختارشکنی فقط می‌تواند مبتنی بر مقولهٔ ایمان روی دهد. با همهٔ احترامی که نسبت به عمل مؤمنانه ـ ایمان‌ورزی ـ قائل هستم، نمی‌توانم به این امر قائل نباشم که در مقولهٔ مسیحی ایمان، قبل از هر چیز باید مشخص کرد که خودش مقوله‌ای از یک عمل است، مقوله‌ای که گرچه به طور خصوصی در فرد اتفاق می‌افتد ولی باز خود یک مقوله است. همین نکته است که باید اینجا ارزیابی شود، با

علم به اینکه ارزیابی مقوله همچون مقوله، یک چیز است و ارزیابی عمل خصوصی یک مؤمن چیز دیگری. و سخن من مربوط به این حوزه نیست.

آیا عمل مؤمنانه ـ ایمان‌ورزی ـ در حد اعلی، همان چیزی که به آن اقرار می‌شود (یعنی نفس عمل) همان وجه کمال‌بخشی که یک باور قلبی است و نه یک نمودن، نیست؟ ایمان چیست؟ ایمان مشخصاً عبارت است از ربط دادن خود به خدا یا به نام خدا، به این معنا که خداوند و عشق به او اینجا حاضر نیستند، نمایان نیستند، به این معنا که به شکلی که نشان داده شوند، نمایان نیستند. با این همه این ایمان نیست؛ چرا که ایمان، یک پذیرش بدون ـ نشانهٔ ـ اثبات نیست. بزرگ‌ترین تحلیل‌های معنوی و کلامی ایمان مسیحی به خوبی نشان می‌دهد که ایمان پیش از هر چیز، اگر بخواهیم از آن با مفهوم پیوستن و گرویدن نام ببریم، عبارت است از منتسب به خویش کردن یک هدف بدون واسطهٔ دیگری.

حال همین عبارت را با زبان پدیدارشناسانه می‌گوییم: تعلق پیدا کردن به چیزی که با هیچ چیز دیگری جز با خودش پر نمی‌شود. می‌توان گفت که ایمان عبارت است از نیت‌مندی ناب یا می‌توان گفت که ایمان عبارت است از پدیدهٔ نیت‌مندی ـ بی‌چون و چرا ـ همچون پدیده‌ای خودبسنده یا به معنایی که ژان لوک ماریون از آن حرف می‌زند، همچون *پدیده‌ای اشباع‌شده*. البته می‌دانم که ماریون این تعبیر را دربارهٔ پدیده‌ای همچون ایمان به‌کار نمی‌برد؛ بلکه از پدیده‌هایی صحبت می‌کند که خود را همچون ایمان عرضه می‌کنند و موجب ایمان می‌شوند. با این همه من به تأسی از ماریون باب این معنا را می‌گشایم که ایمان می‌تواند نه به منزلهٔ پدیده‌ای اشباع‌شده بلکه نفس اشباع‌شدگی باشد.

به هر حال ایمان، سرسپردگی بدون هیچ‌گونه گواه یا جهشی به ماورای هر گونه برهانی نیست. بلکه ایمان عبارت است از عملی که همچنان‌که هست، عبارت است از گواهی دادن آگاهی کنه ضمیر کسی که خود را

عرضه می‌کند و خود را به نوعی در معرض غیاب گواه و در معرض غیاب ظهور قرار می‌دهد. در مفهوم هم‌گوهری ـ *homoousia* ـ که گفته شد، نفس ایمان همچون در معرض غیابِ ظهور هم‌گوهری فهمیده می‌شود؛ در غیر این صورت دیگر ایمان نخواهد بود، در نتیجه اگر ایمان مسیحی عبارت از مقوله‌ای از عمل خصوصی‌ای باشد که کفایت خود را نمی‌کند و از دست خویش می‌گریزد، در این صورت ایمان مسیحی مشخصاً و مطلقاً از هر گونه باور دیگری متمایز می‌شود. ایمان مسیحی یک مقولهٔ خودبوده[1] است که همچون اعتقاد نیست، که فقدان... نقص... منتظرِ چیزی نیست، بلکه به خودی خود، وفاداری، اعتماد و گشودگیِ امکانِ چیزی است که بدان اعتماد دارد.

آنچه که دارم اینجا می‌گویم، کاملاً با تعریف مدرن ما از وفاداری‌های عاشقانه سازگار است؛ وفاداری در عشق دقیقاً همین معنا را برای ما دارد، اگر حقیقتاً دریافت ما از وفاداری این باشد که آن را منهای رعایت صرفِ قانون زناشویی یا یک مفهوم اخلاقی یا توصیه‌های اخلاقی بیرون از نهادِ خانواده، دریابیم. شاید این همان چیزی باشد که ما به صورت عمیق‌تر دربارهٔ عشق شنیده‌ایم، در صورتی که در وهلهٔ اول عشق با وفاداری ملازم باشد و نه تنها از عدم کفایت خویش فراتر می‌رود بلکه در مقابل، چیزی است که خود را به چیزی می‌سپارد که در نظرش ناتمام می‌آید؛ چیزی که برای بودن به ورای خودش یعنی به وفاداری سپرده می‌شود. از این‌روست که تناسب حقیقی ایمان مسیحی نه یک شیء بلکه یک کلام است؛ ایمان مشتمل است بر سرسپردگی به کلام خدا. اینجاست که باز هم ایمان عاشقانهٔ ما کاملاً مسیحی است؛ چرا که همچون وفاداری، خود را به کلام دیگری می‌سپارد، به همان کلامی که می‌گوید *دوستت دارم* یا اینکه حتی این را نمی‌گوید. بدین ترتیب، این ایمان متجلی در عمل، که متکلم آن را «ایمانی که به یمن آن باور داریم»، همچون نوعی دعوی ایمان مؤمن به‌روز می‌کند؛

---

1. sui generis

ایمانی که به منزلهٔ معنای کلام خداوند، باور شده است. به عبارت دیگر، این عمل حقیقی، همان عمل به‌روزرسانی معناست.

بنابراین دو امکان خود را می‌نمایانند:

یا لحظهٔ عمل در درجهٔ اول اهمیت قرار می‌گیرد و معنا با آن درهم تنیده می‌شود. در این صورت خواهند گفت که ایمان چنان خصوصی است که برای انسان غیر قابل دسترس است. مؤمن، در این مورد، کسی است که ایمان خود را یکسره به رحمت خداوند می‌سپارد، همچنان‌که با این کلماتی که به ژاندارک منسوب است، این مفهوم نشان داده می‌شود. وی در پاسخ، این پرسش که از او می‌پرسند: «آیا فکر می‌کنی که در رحمت ـ الاهی ـ هستی؟»، می‌گوید:

> اگر در آن نیستم، باشد که خدایم در آن قرارم دهد، و اگر در آن هستم، باشد که خدایم در آن نگاه دارد.

ایمان معنایش دریافت رحمت ایمان است.

یا برعکس، لحظهٔ ادای کلام و معنای مشترک مؤکد، از عمل مهم‌تر می‌شود. در این صورت هر گونه انشعاب و نارضایتی در میان امت همانا عبارت است از انشقاق نارضایتی از ایمان به منزلهٔ یک گواه مشترک؛ چرا که از میان رفتن ایمان با از میان رفتن امت شاید عبارت باشد از: *صلیب* تاریخ مسیحیت (به منزلهٔ نماد مرگ)، خواه ذات و رحمت در اصل، برای کل بشریت باشد یا خواه انجیل و رحمت برای همگان باشند.

بنابراین ایمان همواره با لحاظ شدن در این اشکال دوگانه، خود را به امر نامتناهی معنا می‌سپارد. چه به معنای بی‌نهایت معنایی که در اقرار بدون گواهی درونی، یا بی‌پایان به معنای اینکه می‌تواند خارج از هر گونه اجتماع متمایز تا محدوده‌های بشریت، خود را بپراکند. در نتیجه، از نقطه‌نظر امت مسیحی، تفسیر عمل ایمانی به منزلهٔ یک پذیرش وجودی و ذاتی، اشتباه

گرفتن محض است. برعکس، درست است که ایمان عبارت است از *فعلیت یک معنای بی‌پایان غیر قابل تملک ایمانی که یکسره و به مرور زمان در فعلیت است*؛ همچنان‌که وفاداری، وفاداری به هیچ چیز، وفاداری به هیچ کس، وفاداری به نفس وفاداری. بنابراین ما به یک فرهنگ وفاداری ناب تبدیل می‌شویم. مؤمنان بی‌قید و شرط، نه فقط از سر تکلیف، بلکه از سر خواست. مؤمن به چه؟ به معنا و بدین ترتیب مؤمن به هیچ چیز مگر به نفس عمل وفادارانه.[۱] [۷]

دومین مقوله: *گناه*. چرا که نمی‌توان مسیحیت را بدون مسئلهٔ گناه بفهمیم؛ زیرا با گناه است که مسیحیت، به گونه‌ای قابل رؤیت‌تر و بیرونی‌تر، مسلط شده ـ برخی هم ممکن است بگویند که بیش از تبعیت کردن در خدمت گرفته ـ و کاملاً دامن‌گیر تاریخ و فرهنگ ما شده است. در هر حال متذکر شویم که اگر امروزه حرف‌زدن از ایمان مسیحی چندان خلاف‌آمد نباشد، حرف‌زدن از گناه به اندازهٔ کافی عجیب و غریب هست در جایی که مسیحیت ما دیگر آن مسیحیت گناه نیست بلکه مسیحیت عشق است و امید. ولی حتی همین موضوع هم خودش نشانه‌ای است. یک مسیحیت مجازاً بدون گناه چیست؟ بی‌تردید دیگر نامش مسیحیت نیست. چگونه مسیحیت بتواند از درون خود را از گناه خلاص کند؟ به خوبی می‌دانم از دیرباز، کم نداشتیم مسیحیان خوب که نسبت به غیبت گناه اظهار نفرت نمودند و می‌دانم بلوی و برنانو گرچه نسبت به تطهیر گناه و همراه با آن با مسئلهٔ شیطان اظهار نفرت کردند *ولی مشخصاً، این تطهیر* خود *یک تکمیل است*. در واقع، مشخصات گناه مسیحی کدام است؟ گناه مسیحی در مقایسه

---

۱. به نظر من بسیار قابل ملاحظه است که کسی مثل آلن بدیو، در کتابی که چندان هم مسیحی نیست، دربارهٔ امر اخلاقی ـ *امر اخلاقی، جستاری دربارهٔ شناخت شر*، پاریس: اتیه. ۱۹۹۳ ـ مقولهٔ وفاداری خالی را در مرکز توجهاتش قرار می‌دهد. آلن بدیو به نظر نمی‌آید که حتی تصورش را هم بکند که در ذیل چنین وفاداری‌ای، مفهوم ایمان می‌تواند سربردارد ولی ـ به گمانم ـ قضیه چیزی بیش از تصورکردن باشد!

با خطا فاصله‌ای دارد. خطا یک تخطی ـ زیر پا گذاشتن ـ است، یک عدم رعایتی که مستوجب مجازاتی می‌شود و احتمالاً منجر به یک تقاص نیز می‌شود. گناه ولی خود، در بدو امر یک عمل معین نیست ـ تصویر اعتراف و به صدای بلند قرائت‌کردن روایات انجیلی کاملاً دریافت ما را از گناه از شکل انداخته است ـ پس گناه به خودی خود یک عمل متعیّن نیست، بلکه گناه پیش از هر چیز یک عمل نیست، شرایط است، وضعیت اولیه است. صرفاً به یمن آن گناه اولیه است که می‌توان طرح کامل الاهی را به دست آورد، که عبارت است از خلقت، گناه، نجات. خارج از این طرح الاهی نه عشق به خدا معنایی دارد و نه تجسد، نه هم‌گوهری، نه تاریخ بشر. گناه پیش از هر چیز، شرط اولیه است و شرط اولیهٔ هر گونه تاریخیت است، هر گونه رشد و گسترش است؛ چرا که گناه شرط پویشی است (برای اینکه جفت است تاریخ نجات و نجات به منزلهٔ تاریخ) یک عمل متعین نیست؛ به همین دلیل به طریق اولی خطا نیست.

در حالی که گناه یک شرط است، آن چیزی که پیش از هر چیز در مسیحیت به حساب می‌آید، انسان گناهکار است. شرط اولیه این است که انسان گناهکار است و نیز گناهکار مهم‌تر از خود گناه است؛ به همین دلیل هم بخشودهٔ حقیقی، گناهکار است. گناهکار، درست است که بخشیده شده، ولی مسلماً تطهیر نشده است. به سادگی از او نمی‌شود لکه‌های گناه را دور کرد. گناهکارِ بخشوده احیا می‌شود و بازمی‌گردد به تاریخ نجات. انسان گناهکار از اینجا به بعد بیش از آنکه کسی باشد که در برابر قانون الاهی می‌ایستد، کسی است که معانی را بازمی‌گرداند به سوی خود. خودی که جهت گرفته است به سوی دیگری، به سوی خدا. چنین است که به مسیحی‌ترین شکل سخن مار (ابلیس)[1] تفسیر شد:

شما چونان خدایان خواهید بود.

1. Serpent

این بازگشت معنا به سوی خود دقیقاً خود را برمی‌جوشاند، خود چنان که در نسبت با خود، و نه گشوده و نه مختوم به دیگری. این نه تنها نشانهٔ گناهکار است بلکه شرط گناهکار است. نمی‌توانیم پایان بخشیم بازگشت همگی متونی را که به کمک آنها سنت غربی یکسره در حال ملاحظهٔ شر به منزلهٔ خودمحوری است، که خودش معطوف به خودش است.[۸] در این صورت گناه به یک معنا عبارت است از بستگی، و قدسیت یعنی گشودگی. مقدس‌بودن به معنای رعایت شریعت نیست، بلکه گشودگی به سوی چیزی که خطاب به ایمان ادا می‌شود، گشودگی به خبر، به کلام دیگری.

حقیقتِ شرط معصیتِ ما نهایتاً قرار است نه به تقاص یک خطا، بلکه به بازخرید آنَ بینجامد. بازخَرید کسی که خود را بندهٔ ـ بنده را بازخرید می‌کنند ـ وسوسه ساخته است. باید مقولهٔ وسوسه را مدت‌های مدید آزمود و از خود پرسید که آیا بنیادی است؛ وسوسه، ذاتاً وسوسهٔ خویشتن است. او خود، نفس وسوسه است؛ همچون وسوسه‌گر، همچون وسوسه‌گر خویشتن. به هیچ وجه صحبت از تقاص یک تقصیر نیست بلکه بازخرید است، یا نجات، و نجات نمی‌تواند از خودش ناشی شود، بلکه به یمن گشودگی خویش به سمت دیگری است که می‌تواند نجات یابد. نجات از خود ناشی می‌شود، همچون گشودگی خویش، و بدین ترتیب نجات همچون رحمت خالقش به سمت او می‌آید. خُب! حال خداوند با نجات چه می‌کند؟ خداوند به کمک نجات بار دیگر وا می‌گذارد قرضی که بشر با گناهش بر ذمه دارد. قرضی که خود موجبش شد. آن چیزی که انسان تملکش را گرفت و آن چیزی که انسان در برابر خداوند بر ذمه دارد، همان خودی است که او آن را به سوی خویشتن برگردانده است. این ـ امانت ـ باید به خداوند بازپرداخت شود و نه به خویشتن. گناه عبارت است از مقروض بودن وجود همچنان‌که هست.

به عبارت دیگر، همچنان‌که هایدگر این مفهوم تقصیرکار بودن وجودی مقولهٔ *خطا* یا مفهوم *قرض* ـ به معنای پدیدارشناسانهٔ کلمه ـ را جدا می‌کند، اغلب از خود می‌پرسم که آیا این مفهوم مقصریت در نزد هایدگر به مفهوم مقروض بودن وجود تحقق نمی‌بخشد؟ مقروض بودن وجود در عین حال یعنی نفس وجود خود در قرض است و آن‌که وامدارش ساخته است دقیقاً خودش است، به خویشتن مقروض است، به ذات وجود.

و بالاخره خدای زنده، عبارت است از آن کسی است که از سرهم‌بندی‌کردن همهٔ این عناصر حفاظت می‌کند. خدایی که نه نشان داده می‌شود و نه قابل نشان دادن است ولی زنده است، پسر، *تصویر نادیدنی خدای نادیدنی است* و همچنان‌که اوریژن می‌گوید، حضور او نیز هست. پسر، خود نفس بینایی است و نه دیدنی همچنان‌که نادیدنی، نه به معنای خدایی که ظاهر خواهد شد، بلکه به معنای خبری از حضور. در این خبر است، در این خطاب به انسان است، در این فراخوان است که دیدار ممکن می‌شود. بنابراین چیزی که پرسیدنی است، نفس شخص است: حیات خدای زنده به معنای اخص کلمه، خود را متأثر کردن است، زندگی، خداوند شخص را در بعد بی‌نهایت خویشتن به خویشتن نشان می‌دهد. این اعلان خبر ناب همچون گفت‌وشنود معنای بی‌پایان شخص ناب یا زندگی ناب است.

بنابراین خدای زنده، خود را به منزلهٔ زندگی تصاحب و رهاسازی (بده‌بستان)، بر ورای خویش نشان می‌دهد. همچنین اینها همه، ما را از نو، به گشایش به منزلهٔ همان ساختار معنا، راه می‌برد و آن گشوده همان‌طور که هست ـ گشودهٔ خبر، تدبیر، تاریخ و ایمان (به کمک خدای زنده) ـ یک‌باره در قلب مسیحیت جای می‌گیرد.

اگر واقعاً گشودگی است ـ گشودگی همچون افق معنا و همچنان‌که فروگسستن افق که جمع می‌کند ـ و در عین حال تکه‌تکه می‌کند ساختار مسیحیت را (که افقیت معنا را از بین می‌برد تا آن را به شکل عمودی در

آورد: لحظهٔ کنونی همچون یک رخنهٔ بی‌پایان)، بگوییم به عنوان نتیجه‌گیری‌ای بسیار موقتی ـ این وضعیت کارگاه ساخت‌وسازی که در این ساختارشکنی درست است ـ که این افق از میان می‌رود ولی در عوض افق دیگری سر بر می‌دارد، افقی مانند مسئله، افقی مانند اسم خاص فناپذیر، و به سوی بی‌پایانی خویش برمی‌گردد.

گشوده ـ یا *آزاد*، همچنان‌که هولدرین نیز آن را چنین نامید ـ که ذاتاً مفهومی مبهم است؛ البته این ابهام می‌تواند برای مسیحیت مخرب و در عین حال سازنده باشد. در مطلقیت خویش، به روی خود گشوده می‌گردد و جز به روی خود باز نمی‌شود به گونه‌ای بی‌پایان؛ گشودگی به این معناست که مسیحیت می‌تواند نهیلیسم باشد و یکسره نهیلیسم و مرگ خدا در آن وارد می‌شود، ولی به این ترتیب اصل سؤال مطرح شده: آن چگونه گشودگی‌ای است که خودش در مغاکی که برکنده است، درنغلتد. این چگونه معنای بی‌پایانی است که از خود، حقیقتی خالی می‌سازد در عین حال هم‌وزن حقیقت. چگونه می‌توان باز به بهایی تازه‌تر گشودگی جدیدی را ترسیم کرد بی‌حد و مرز، تصویری تازه از معنا که در عین حال بار دیگر به آن شکل و شمایل ندهند (که خدا نباشد؟).

قرار بر این است که در باب محدودیت‌ها بیندیشیم (معنای یونانی *horizo* محدود کردن، حد و مرز قائل شدن است)، مسیر خاصی که دقیقاً یک وجود روشن می‌کند ولی بر اساس خط و خطوط پیچیدهٔ یک گشودگی، که به سمت خود بر نمی‌گردد (خودش در حالی که به آن باز نمی‌گردد) یا بر حسب ثبت معنایی که هیچ دینی، هیچ باوری، هیچ نمی‌داند و قطع به یقین هیچ کدام نه می‌توانند راهش را سد کنند و نه آنها را تضمین نمایند که هیچ کلیسایی نمی‌تواند مدعی جمع کردن و یا رحمت کردن شود. به این دلیل است که برای ما نه فرهنگی برجای می‌ماند، نه نیایشی، بلکه فقط تمرین دقیق، جدی، تاریک و با این همه بسیار شادمانه‌ای می‌ماند که نامش اندیشه است.

پی‌نوشت‌ها

* این سخنرانی‌ای است که در سال ۱۹۹۵ در دانشگاه مون‌پلیه ضبط شده، استخراج شده و سپس با همکاری امانوئل سولر، ونسان شکیب و پیر رودریگو تنظیم شده که از آنان برای عهده‌دار شدن این وظیفه، سپاسگزارم. در همه‌جای این متن، ردپای نوعی بداهه‌گویی، شفاهی‌گویی و نیز خصوصیت کاری بس آزمایشی و گذرا به چشم می‌خورد. فقط دو پیوست آخر است که پس از اتمام کار به آن اضافه شد. این مقاله در مجلهٔ *مطالعات فلسفی*، شمارهٔ ۴، پاریس، ۱۹۹۸، به چاپ رسیده است. کوشیده‌ام که این متن را در اینجا در همان حال و هوای قبلی‌اش بیاورم ـ البته کمی متن را تصحیح کرده‌ام ـ تا گواه این باشد که مسئله را همان‌طور که ابتدابه‌ساکن مطرح شده، آورده‌ام.

1. That said, I have learned that Michel Henry has recently addressed this very question; perhaps here lies a certain trait or necessity of the age. Cf. Michel Henry, *C'est noi la verite: Pour une philosophie de christianisme* Paris: Seuil, 1996); *I Am the Truh: Toward a Philosophy of Cristianity*, trans, Susan Emanuel (Stanford: Stanford University Press, forthcoming).
2. Cf. Marlene Zarader, *La Dette impensee: Heidegger et lheritage hebraique* (Paris: Seuil, 1990); *The Unthought Debt: Heidegger and the Hebraic Heritage*, trans, Simon Sparks (Stanford: Stanford University Press, forthcoming).
3. Emile Poulat, L'Ere *Postchretienne* (Paris: Flammarion, 1994).
4. "Il a cesse de faire vivre:" literally, to make life; figuratively, to make a living-Trans.

5. Macel Gaucher, *Le Desenchantement du monde: Une histoire politique de la religion* (Paris: Gallimard, 1985).
6. *Sens*, one of Nancy's favorite terms, is difficult to translate successfully. To the question "What does the work or the activity of the philosopher mean today?," Nancy once responded: "There is something like a general los of *Sens*, that is what matter to me today" ("You ask me what it means...," *Paragraph* 16, no. 2 [July 1993]: 108), and almost all his writing from *L'*Oublie de la philosophie onward offers a more or less sustained engagement with the implications of this loss. Althogh the more usual meaning of *Sens*, from its roots in the Latin Sensus, is "meanin" or "Sense," the term is also derived from the German *Sinno*, meaning direction: a one-way street, for example, is in French *une rue a sens unique*.-Trans.
7. I have found, fore example, that even a scarcely Christian work such as Alain Badiou's *L'Ethique: Essai sur la conscience du Mal* (Paris: Hatier, 1993) Places a category of empty fidelity at the heart of thinking. Badiou seems not to supect, however, that under this sort of fidelity one can resurrect *fides*.
8. See Jean-Luc Nancy, *The Experience of Freedom*, trans. Bridget McDonald (Stanford: Stanford University Press, 1992), chap. 12.-Trans.



قرائت یک اثر کلاسیک مدرن: «معنا و پایان دین»

طلال اسد

صالح نجفی

ویلفرد کَنتوِل اسمیت از استادان برجستهٔ دین‌پژوهی تطبیقی بود که در هفتم فوریهٔ سال ۲۰۰۰ در هشتاد و هفت سالگی درگذشت. او اصالتاً کانادایی بود، در کمبریج درس خواند و در دانشگاه‌های پرشماری درس داد؛ از جمله هاروارد که ریاست مرکز مطالعات ادیان جهان را به عهده گرفت و مک‌کیل که مؤسسهٔ مطالعات اسلامی‌اش را بنیاد گذاشت. او گرچه مسیحی معتقدی بود و در کلیسای پرزبیتری[1] به مقام کشیشی منصوب شد، علاقهٔ روزافزونی به آشنایی با احوال پیروان دیگر دین‌ها، به‌ویژه اسلام داشت. کارهای او اثر ژرفی بر شعبه‌های دین‌پژوهی در سراسر جهان داشته و نه فقط به چندین زبان اروپایی بلکه به چند زبان آسیایی نیز ترجمه شده است. در سال ۱۹۶۲ او کتابی زیر عنوان *معنا و پایان دین* منتشر کرد که شاید پرآوازه‌ترین کارش باشد، کتابی که تاریخ‌نگاران دین‌پژوهی تطبیقی بیش از همه بدان استناد می‌کنند. در مقاله‌ای که می‌خوانید دربارهٔ این کتاب بحث

---

۱. presbyterian برگرفته از واژهٔ یونانی *پرزبوتروس* به معنای (شیخ) یا (ریش‌سفید) به شعبه‌ای از کلیسای پروتستان اطلاق می‌شود که اصول عقایدش را از مذهب کالون گرفته است و تمام اعضای آن در انتخاب رهبران کلیسای این مذهب شرکت می‌کنند و گاهی در فارسی به کلیسای مشایخی، کلیسای ریش‌سفیدان ترجمه می‌شود.(م.)

خواهم کرد؛ زیرا نمایانگر پاره‌ای نقاط قوت و ضعف دین‌پژوهی است که از یک منظر خاص بررسی شده است.

معنا و پایان دین، یکی از نخستین کتاب‌هایی بود که در ردّ تعریف‌های ذات‌باورانه از دین احتجاج می‌کردند. من با گرایش کتاب به ضدیت با ذات‌باوری احساس همدلی می‌کنم. با این همه آخرالامر فکر می‌کنم کتاب اسمیت نیز به قسمی ذات‌باوری متکی می‌ماند؛ ذات‌باوری‌ای که پرسش‌های مهمی برای دین‌پژوهی پیش می‌آورد که بی‌پاسخ رها می‌شوند. امیدوارم در مواجهه با متن اسمیت و از گفت‌وگو با کتاب وی، آنچه را فکر می‌کنم برای دین‌پژوهی تطبیقی اهمیت دارد، بیرون بکشم.

به طور مشخص، من دو نکتهٔ کلی را گوشزد خواهم کرد که از منظر مختار اسمیت مشکل بتوان آن دو را چنان‌که شاید بررسی کرد؛ نخست آنکه تأکید می‌کنم که برای بذل توجه جدی به تجربهٔ دینی در بستر پژوهشی تطبیقی می‌باید به دقت نقش اَعمال دینی را در شکل دادن به چنان تجربه‌هایی بررسی کنیم. در وهلهٔ دوم به نظر من باید سکولاریسم یا اعتقاد به تفکیک دین از امور دنیوی را در متن تحلیل دین بگنجانیم. یعنی، باید سکولاریسم را نه فقط به منزلهٔ یک ایدئولوژی سیاسی که ساختار دولت‌های لیبرال مدرن را تعیین می‌کند، بلکه به منزلهٔ کلاف تاریخی درهمی بررسی کنیم که رفتار، شناخت و دریافت‌های حسی افراد را در جریان زندگی هر روزه متأثر می‌سازد. هر دو نکته‌ای که گوشزد کردم بر پایهٔ یک فرض استوارند، در شناسایی آنچه ما دین می‌نامیم ـ خواه موسیقیایی یا تصویری باشد خواه متنی ـ بروزات مادی دین جزء لازم و لاینفک ساختمان آن هستند. گرچه من در این مجال به کندوکاو در انواع و اقسام رسانه‌ها نمی‌پردازم، دوباره و چندباره تأکید می‌کنم که فهم آنها برای کار دشوار تحلیل و مطالعهٔ تطبیقی تجربه، رفتار و التزام دینی واجب است.

می‌خواهم در همین ابتدا تأکید کنم که با وجود بحث‌هایی که دربارهٔ مفاد این کتاب دارم، خواندن آن را برای دانشجوی دین‌پژوهی ضروری می‌دانم. از دید من، نقد یک کتاب هنگامی کمال فایده را خواهد داشت که هدف خود را صورت‌بندی مجدد پرسش‌های زیربنایی آن کتاب و نه درهم‌کوفتن آن بگیرد. در چنین مواجهه‌ای با کتاب، به نظر من مثمرثمرتر آن است که بکوشیم پیکان نقد را به طرف آنچه فکر می‌کنیم برای کاوش و پژوهش مهم است، بچرخانیم. در آنچه در پی می‌آید می‌کوشم با شاهکار اسمیت، *معنا و پایان دین*، این‌گونه برخورد کنم.

ضدیت اسمیت با ذات‌باوری

تلاش کتاب برای بررسی پرسش قدیمی ماهیت دین با خط بطلان کشیدن بر این پندار که دین ذاتی ندارد، به راستی بکر و بدیع است. بگذارید بررسی را از آغازگاه فلسفی صریح کتاب آغاز کنم. اعتقاد و دعوی کتاب دایر بر اینکه دین را هیچ ذاتی نیست، استوار است بر نظریه‌های خاص دربارهٔ نام‌گذاری و هستی‌شناسی خاصی دربارهٔ ساحت اجتماعی. بر وفق نظر اسمیت نام‌ها نباید چیزهایی را که به واقع در جهان وجود ندارند، بنامند و چون در قلمرو امور بشری فقط اشخاص‌اند که به واقع وجود دارند، فقط آنها را می‌توان نامید. این هستی‌شناسی ساحت اجتماعی برای دست‌اندرکاران تاریخ اندیشه ذیل عنوان فردباوری روش‌شناختی شناخته می‌شود، آموزه‌ای که به موجب آن همهٔ پدیده‌های جمعی را به منظور تبیین می‌توان به شخص‌هایی متفرّد فروکاست. بدین قرار است که اسمیت می‌نویسد:

> به غیر از نام‌های خاص اشخاص، یگانه‌نام‌هایی که از صافی موشکافی نهایی می‌گذرند، عبارت‌اند از *خدا* و... *انسان*... هر نام دیگر یا تجریدی مفهومی است و/ یا وصفی.[1]

---

1. Wilferd Cantwell Smith, *The Meaning and End of Religion* (Minneapolis: Fortress Press, 1991), 327, n.3.

بنا بر این استدال، هیچ چیزی به معنی دقیق کلمه متناظر با نام دین وجود ندارد. بنابراین به‌کاربردن آن لفظ برای اشاره به چیزی که به واقع وجود دارد ـ یعنی کیفیت شخصی ایمان ـ خواهی‌نخواهی آن را شیءواره می‌سازد. اسمیت به ما هشدار می‌دهد که:

> راستش را بخواهید، در جمع همهٔ سنت‌ها شاید سنت مسیحی بیش از همه حق داشته باشد تأکید کند که آن واقعیت‌نمایی که سروکار آدمی با آن است، واقعیتی شخصی است.

و در ادامه به یادمان می‌آورد که مسیحیان از آن حیث که شخص‌اند خود را در تماس با پروردگاری لحاظ می‌کنند که او نیز یک شخص است. شاید بر سر این نکته کسی بپرسد چگونه می‌توان این دیدگاه را بر تأکید مسلمانان بر اینکه خدا شخص نیست، تطبیق داد. در قلب سنت اسلامی، خدا به هیچ عنوان به وصف درنمی‌آید، نه با تصویر نه با صوت[۱] ضمیرهایی که به او ارجاع می‌دهند، دستور زبانی‌اند نه هستی‌شناختی. بدین قرار، او به معنای لفظی کلمه بازنمایی‌ناپذیر است.[۲] اسمیت معتقد است صفت دینی برخلاف

۱. از این مقوله است سورهٔ توحید یا اخلاص در قرآن («اعلام کمال خداوند»): «(۱) بگو اوست خدای یکتا (۲) خدا صمد است [سرمدی است و علّت بی‌علّت کل هستی است]. (۳) نه می‌زاید نه زاده می‌شود و هیچ نیست که بتوان با او قیاسش کرد».

۲. حرف مرا در اینجا نباید با آموزهٔ معتزله اشتباه گرفت که به موجب آن خدا عاری از صفات است (معتزله متکلمان و متألهان مسلمان قرون وسطی بودند که در متون غربی از ایشان به عنوان *نخستین عقل‌گرایان جهان اسلام* یاد شده است). وجهۀ نظر من نه آموزه‌های انتزاعی بلکه شناسایی مفهوم‌هایی است که به گفتار و کردار دینی نظم و نسق می‌دهند. بدین ترتیب، استعمال ۹۹ نام خداوند (اسماء الحسنی) را نباید ناظر بر اشیایی ربوبی و لاهوتی گرفت بلکه باید وسیله‌ای انگاشت برای کشاندن و سوق‌دادن ابنای بشر به جانب حیاتی که خداوند مقدر داشته است. پرسش این نیست که آیا نام‌ها بازنمودهای صحیحی هستند بلکه این است که آیا، و اگر چنین باشند چگونه، این نام‌ها به نگرش جسمانی و روحانی صواب‌اند. قرآن، در مقام کلام خداوند، از آدمیان رفتار احترام‌آمیز (وقار) می‌طلبد نه بندگی (عبادت)؛ زیرا فقط خدا را می‌توان بندگی کرد ولی قرآن کیفیتی دارد که آن را چیزی بیش از وسیلۀ رساندن یک پیام می‌سازد. این اظهارات دربارۀ اسلام، تذکر این مهم را در نظر دارند که آن قسم هستی‌شناسی اجتماعی که مستقیماً بر مبنای یک دعوی الاهیاتی و کلامی مشخص استوار باشد، دردی از دین‌پژوهی تطبیقی دوا نمی‌کند.

صورت اسمی‌اش، از خطر شیء‌شدن در امان است؛ زیرا به کیفیت ارجاع می‌دهد. او چنین پیشنهاد می‌کند:

> ما باید از این پس در نظر بگیریم که تاریخ بشر چه بسا معقول‌تر جلوه می‌کرد اگر می‌آموختیم دین و دینی را نه نام بلکه صفت تلقی کنیم؛ یعنی نه اشیایی فی‌نفسه بلکه در درجهٔ دوم اهمیت نسبت به اشخاص یا اشیا.

به طرز معناداری، متن او هیچ ذکری از قیدها به میان نمی‌آورد. صفت‌ها اسامی ذات را وصف می‌کنند ـ و لذا مفروض می‌گیرند ـ و حال آنکه قیدها افعال و اعمال را وصف می‌کنند. نبود هر گونه اشاره به قیدها در این مبحث ما را به این واقعیت آگاه می‌کند که اسمیت التفات چندانی به فعل و عمل ندارد. این از ویژگی‌های مهم رهیافت اوست که درباره‌اش بحث خواهم کرد.

بنابراین، به نظر می‌رسد رد ذات‌باوری در کار اسمیت مشروط به شرط‌هایی است. هر چه باشد، چیزی ذاتی هست که لفظ دین برای شناساندن آن به‌کار رفته است؛ به ما گفته می‌شود:

> در هر اجتماع انسانی بر روی کرهٔ خاکی امروزین، چیزی وجود دارد که ما ناظرانِ موی‌شکاف شاید آن را دین یا یک دین اصطلاح کنیم... آدمی همه‌جا هست و همواره همان جوری بوده که امروزه دین می‌نامیم.

پس حتی هنگامی که تصریح می‌شود دین هیچ ذاتی ندارد، از ما خواسته می‌شود چیزی را شناسایی کنیم که وضعی دینی نامیده می‌شود. چگونه باید این کار را بکنیم؟ در نظر اسمیت، این کار را باید با ارجاع به چیزی عام و استعلایی، که او ایمان می‌نامد، انجام داد.

اسمیت، در خلال استنادهای مکررش به تاریخ، بین دو موضع در نوسان است: ضدیت با ذات‌باوری (یعنی از آنجا که تصور ذاتِ مانع تغییر است،

باید با رهیافتی به معنای درست کلمه تاریخی بر آن خط بطلان کشید) و شک‌ورزی افراطی (یعنی هیچ چیز در واقعیت قابل تعریف نیست زیرا واقعیت افزون از حد پیچیده و سیال است و حال آنکه مفهوم‌های ما ایستایند). او اعلام می‌کند که:

> جهان واقعیتی عینی... تن به شاکله‌بندی‌ها و قالب‌گیری‌های ما نمی‌دهد. شاید بتوانیم چیزی را تعریف کنیم، فقط به این شرط که وجود نداشته باشد. همین که دربارهٔ اشیا و اعیان تجربی سخن می‌گوییم، ذهنمان از نظم و تربیت عالم معقولات به جانب تقریب‌های فروتنانهٔ آگاهی به چیزی می‌گراید که همواره از حد ادراک دقیق ما برمی‌گذرد و به هر تقدیر حتی در حینی که می‌کوشیم آن را ادراک کنیم، تغییر می‌کند.

آموزه‌ای که در اینجا پیش رو می‌بینیم، آموزه‌ای کهن است: از آنجا که مفهوم‌های ما می‌کوشند آیینه‌ای در برابر جهان بگذارند، فقط با تحریف جهان می‌توانیم آن را بازنماییم؛ زیرا جهان پیوسته در کار تغییر است ولی مفهوم‌های ما نه. فرض آموزهٔ مزبور این است که فقط آنچه لایتغیر است می‌تواند به فهم درآید ولی معرفت‌شناسی مدرن ما متفاوت است. ما تصدیق می‌کنیم که دانش طبیعی و دانش اجتماعی به وجهی تکمیلی با اعمالی پیوند می‌خورند که در کار جهان مداخله می‌کنند، آن را می‌سازند و تغییر می‌دهند. در عرصهٔ دانش دینی، می‌توان دید چگونه مؤمنان می‌پرسند کدام‌یک از عناصر و ارکان یک سنت دینی را باید حیاتی و اساسی گرفت و کدام‌ها را باید حک و اصلاح کرد تا تداوم آن سنت حفظ گردد. ذات هر دین بدین اعتبار نه چیزی ثابت و لایتغیر بلکه چیزی است که باید از آن محافظت و دفاع کرد و در عین حال در متن شرایط تاریخی متغیری که سنت در آن منزل دارد، باید بر سرش بحث نموده و اصلاحش کرد.

آدم‌ها تا بدان حد دینی‌اند که عضو فعال سنت‌های دینی تطوریابنده باشند و آنها را حفظ یا از نو صورت‌بندی کنند. من ذیلاً به استنباط اسمیت از ایمان و سنت دینی خواهم پرداخت و کفایتشان را برای دین‌پژوهی تطبیقی بر خواهم رسید ولی ابتدا می‌خواهم اجمالاً عقیده‌ای را بررسی کنم که در دین به دیدهٔ شیءوارگی می‌نگرد؛ زیرا این جزو اصولی است که اسمیت به صراحت در مطالعهٔ تطبیقی ادیان به‌کار می‌گیرد.

دیدگاه اسمیت دربارهٔ شیءوارگی[1]

از نظر اسمیت، ایمان نامی است که همواره می‌توان با آن وضعیتی دینی را شناساند؛ زیرا برخلاف دین نمی‌توان آن را شیءواره کرد. من این موضع را نقد خواهم کرد؛ نه از آن‌رو که می‌خواهم بگویم ایمان در حقیقت قابل شیءواره‌شدن است، بلکه از آن‌رو که اسمیت ایمان را حالتی درونی می‌انگارد نه رابطه‌ای که به واسطهٔ عمل خلق می‌شود، حفظ می‌شود و به بیان می‌آید (منظورم از عمل، فعالیتی است وابسته به استعدادهای شکوفاشده و حواس پرورش‌یافتهٔ تن آدمی، فعالیتی که در سایهٔ درگیری با اشیا و اعیان مادی و اوضاع اجتماعی، تجربهٔ معنادار را ممکن می‌گردانند). بر وفق نظر اسمیت، مفهوم دین در روند شکوفایی درازمدتی (در غرب) تطور یافته «که می‌توانیم آن را قسمی فرایند شی‌واره‌شدن بنامیم: روند ذهنی تبدیل دین به یک شیء و تدریجاً آن را موجودیتی نظام‌گونه و عینی انگاشتن».

گفتن اینکه دین شیءواره می‌شود یعنی چیزی که فقط تعلق به جهان تخیل دارد با چیزی اشتباه شده است که در جهان واقع وجود دارد. به گمان من علتش این است که از نظر اسمیت دینداری و تقوای شخصی، چون نگرشی ذهنی و قلبی است، نمی‌تواند به معنای واقعی کلمه همچون یک

1. reification

شیء انگار شود ولی اگر شیء به سادگی بـه معنـای مصـداقی مشـخص در جهان باشد، چرا دینداری شخصی نتواند یک شیء باشد؟

به نظر من، مشکل این است که به یک معنا شی‌وارگی برای اسـمیت در آنچه ساموئل وبر عادی‌شدن فرّه (کاریزما) می‌خواند، ادغام مـی‌شـود. بـدین قرار است که او در تفسیر تشکل تاریخی مذهب سیک‌ها[1] می‌نویسد:

> در اینجـا بـا قسـمی از سـرگیری فراینـد تـدریجی مرسـومِ شـیءواره‌شـدن رویـاروییم: موعظـهٔ یـک بیـنش، پیـدایش پیروان، سازمان‌دهی یک جماعت، تعریف الگـوی نهادهـای آن در عالم عمل.

باری، به نظر می‌آید دو مفهوم در این قسم استعمال واژهٔ شـیءوارگی بـا هم خلط می‌شوند: مفهوم درجهٔ بـالایی از نظـام‌سـازی در اصـول عقیـده یا عمل و از طرف دیگر مفهوم اشتباه‌گرفتن یک کلمه با شیئی کـه کلمـه آن را می‌نامد.

روش اسمیت برای اثبات حضور شـیءوارگـی، بـر شـمردن مثـال‌هـای مخالف است. از این قرار اسـت کـه مـذهب هنـدو از همـهٔ دیـن‌هـا کمتـر شیءواره می‌نماید و اسلام شیءواره‌ترین دین معرفی می‌شـود. بـه گمـان او «هندوها هستند ولی هیچ هندوییسمی در میان نیست. البته ایراد مـن بـه واژهٔ هندوییسم این نیست که هیچ چیزی ذیل این نام وجود ندارد. واضـح اسـت که شمار عظیمی از پدیـده‌هـا را مـی‌تـوان یافـت کـه ذیـل ایـن واژه جـای می‌گیرند. حرف من این است و گمـان مـی‌کـنم نخسـتین گـام در راه درک جهان‌بینی هندوها این است که انبوه پدیده‌های دینی را که زیـر چتـر آن واژه می‌گیریم، تشکیل کلّی واحد نمی‌دهند و نمی‌خواهند بدهنـد. هندوییسـم در عالم نظر هم تشکیل موجودیتی واحد نمی‌دهد، چه رسد به عالم عمل».

---

۱. sikhism: مذهب یکتاپرستی هنـدی کـه در حـدود ۱۵۰۰ میلادی در ایالـت پنجـاب هندوسـتان رواج یافت.(م.)

دغدغهٔ اسمیت این است که هندوییسم را باید اسماً و نه ذاتاً تعریف کرد. هندوییسم چیزی نیست به جز عقیده و عمل هندوها ولی دغدغهٔ من آن است که این در ضمن به طرز متناقض‌نمایی، عدم تجانسی است که به منزلهٔ بینشی واحد به فاعلی جمعی نسبت داده می‌شود و ستایش می‌شود.

> از طرف دیگر هندوها به تنوع و گوناگونی خویش می‌بالند. یکی از معتقدات پایه و پایدار ایشان همواره این بوده که شمار جنبه‌های حقیقت به اندازهٔ شمار اشخاصی است که آن را درک می‌کنند. یا اگر گروهی از قسمی انحصارگری جزم‌اندیشانه دم می‌زدند و بر روایت خویش از حقیقت در مقابل دیگر روایت‌های بدیل پای می‌فشردند، آنگاه یک جزء از کل مرکب هندوها در مقابل جزءهای دیگر، عقیده‌اش را ابراز داشته بود؛ نه آنکه یک جزء، از کل شاکلهٔ هندوها فراتر رفته باشد.

ایراد این تلقی را می‌توان در قالب یک پرسش پیش کشید: چه چیز «کل مرکب هندوها» را تعریف می‌کند به غیر از چیزی که خودسرانه بر مجموعهٔ گونه‌گونه و درهمی از گفتارها و کردارها سایه می‌افکند؟ ولی به فرض هم که چنین باشد: چه کسی این چتر را وا می‌کند، در کدام موقعیت و به کدام منظور؟ بازی تعریف کردن دین در این میدان، بازی‌ای بی‌اندازه سیاسی است.

برای پاسخ گفتن به این پرسش‌ها باید به ساخت‌بندی روایت‌های تاریخی مشخص نظر کرد. روایت اسمیت از حضور مسلمانان در هندوستان به گمان من، بازتولید روایت شرق‌شناسانه است که می‌گوید اسلام در قامت یک نیروی بیگانه به هندوستان درآمد و تا همیشه کیفیت ذاتی چنین نیرویی را حفظ خواهد کرد. او می‌نویسد:

> پیش از آن، هرگز جماعت متشکل، منتظم و انحصارخواهی حامل (یا محمول) آن چیزی نشده بود که در عالم نظر، طرز فکر

> متشکل، منتظم و انحصارخواهی بود که با خشونت از بیرون وارد شده باشد تا همهٔ فکرهای بدیل را مردود خوانَد و دیواری چنین بلند بین خودی‌ها و غیرخودی‌ها برپا دارد. مرزی دقیق بین غیرمسلمانان (پیروان مذاهب بومی، هندوها) و مسلمانان ترسیم شد. با این همه در آن سوی مرز، استمرار یافتن چنین مرزبندی‌ای برای جدا نمودن یک جماعت هندو از دیگر گروه‌های هندی اصلا روشن نبود.

حواستان باشد، دقیقاً به همین علت که اسلام همچون عینی دارای تعریف دقیق (یک پرتابهٔ جنگی؟) نمایانده شده و هندوییسم همچون فضای نامشخصی سرشار از ناهمگنی و بی‌تجانسی، اسمیت می‌تواند بگوید اسلام «با خشونت از بیرون وارد شد».[۱] باز هم تأکید می‌کنم، ایراد من این نیست که چرا اسمیت تبعیض قائل شده و هندوییسم را بر اسلام ترجیح داده است بلکه ایراد من آن است که شاهدمثال او از هندوییسم به عنوان نقطهٔ مقابل شیءوارگی دینی، توجیه خود را از مفهومی می‌گیرد که در طراز عقاید مجرد و انتزاعی ساخته شده و نه طراز تعالیم و مناسک عملی، محیط تاریخی کنش‌ها و پیامدهایشان، رونق و افول نهادها و نظایر اینها.

جا دارد روایت اسمیت را با تفصیل بیشتری بررسی کنیم؛ زیرا تصوری از تفاوت‌های مذهبی در هندوستان عرضه می‌کند که به هیچ رو در میان مردمی که یک آیین‌نامهٔ سیاسی مشخص دارند، نادر و کمیاب نیست. آیا واقعاً مرز جداکنندهٔ مسلمان و غیرمسلمان با چنان دقت و وضوحی ترسیم شده است؟ این ادعا به قسمی عنوان می‌شود که انگار این پرسش که چه کسانی به یک جماعت دینی تعلق دارند، از بنیاد پرسشی شناختی است. راست این است که

---

۱. هجوم پیشین اقوام آریایی به جنوب آسیا، اخراج پیروان مذهب بودا از شبه‌جزیرهٔ هند، تفرعن و انحصارطلبی برهمنان در روند اصلاح دین، تصلب نظام کاستی ـ که جملگی پیش از ورود اسلام به هندوستان روی دادند ـ در هیچ‌جای کتاب اسمیت بررسی نمی‌شوند. حرفی هم از سرشت بی‌ترتیب و بی‌مرکزِ گرویدن‌های مردم به اسلام به میان نمی‌آید.

پرسش از مرزهای یک جماعت دینی، پیش و بیش از هر چیز پرسشی عملی است. مردم در بسترهای خاص و با هدف‌های خاص به ترسیم مرزهای اجتماعی یا مخالفت با ترسیم آنها برمی‌خیزند. بریتانیایی‌ها بی‌گمان می‌کوشیدند نظر به اهداف و مقاصد اجرایی و مدیریتی مدرن، در سرشماری‌هایشان چنین مرزهایی را ترسیم کنند، ولی با این کار الگوهای پیچیده و به هم تافتهٔ عقیده و عملی را که در میان جمعیت‌های محلی گوناگونِ مسلمان و هندو مشترک بود، در پردهٔ ابهام پیچیدند. این نکته‌ای است که پِتر فَن درفیر، گایان پَندی و دیگر صاحب‌نظران به یادمان آورده‌اند.[1]

از آنجا که اکثریت عظیم مسلمانان هندوستان از اخلاف کسانی‌اند که از آیین‌ها و دین‌های دیگر به اسلام گرویده‌اند، به هیچ معنای لفظی کلمه قومی نیستند که «با خشونت از خارج وارد شده باشند تا همهٔ طرز فکرهای بدیل را مردود خوانند». حتی نمی‌توان گفت که اکثر اسلافشان با خشونت مجبور به گرویدن به اسلام شده بودند و تازه از این مهم‌تر فرایند گرویدن به دینی تازه، فرایندی پیچیده است که در آن تجربه‌های کهن‌تر با شکل‌های تازه‌تری از رفتار و مفاهمه درمی‌آمیزند یا همراه می‌شوند؛ گائوری ویس واناتان در کتاب تازه‌اش دربارهٔ تغییر دین این نکته را ثابت کرده است.[2] حتی امروز هم

---

۱. نگاه کنید به:

Peter van der Veer, *Religious Nationalism: Hindus and Muslims in India* (Berkeley: University of California Press, 1994); Gyan Pandey, "Which of Us are Hindus?," in G. Pandey, ed., *Hindus and Others* (Delhi: Penguin India, 1993).

همچنین بنگرید به:

Partha Chatherjee, "History and the Nationalization of Hinduism'," *Social Research* 59, no.1 (1992): 111-49.

این مقاله نشان می‌دهد که چگونه مفهوم‌های هندوییسم و هندو، ریشه در روایت شرق‌شناسانه‌ای آشنا دارند و چگونه ملی‌گرایان دست‌راستی در هندوستان معاصر از آنها بهره‌برداری سیاسی می‌کنند.

۲. بنگرید به:

Gauri Viswanathan, *Outside the Fold: Conversion, Modernity, and Belief* (Princeton: Princeton University Press, 1998).

مرز میان مسلمانان هندوستان و هندوها چندان که اسمیت می‌پندارد محکم و محتوم نیست؛ زیرا دو فرقهٔ ویشوا هندو پاریشاد (VHP) و راشتریا سوآیاماسواک سانغ (RSS) مبارزات منظمی برای بازگرداندن کسانی که در سال‌های اخیر از کاست‌های در نظر گرفته‌شده به اسلام گرویده‌اند، آغاز کرده‌اند و حتی این دعای ایدئولوژیک را پیش کشیده‌اند که بیشترِ مسلمانان هندی، اصل و تباری (و ذاتی) هندو دارند. همهٔ کوشش‌هایی از این دست معقول و نامعقول، برای ترسیم و تجدید مرزهای اجتماعی از زمرهٔ ویژگی‌هایی است که به همان اندازه در جماعت هندوها یافت می‌شود که در هر قوم و جماعت دیگری.

اسمیت اعلام می‌کند که:

> کاملاً واضح است یا به راحتی می‌توان نشان داد که دین‌های گوناگون عالم، بنا به میزانی که هر یک خود را به صورت موجودیتی متشکل و منتظم عرضه می‌کنند، با همدیگر تفاوت دارند. اگر چنین باشد آنگاه یکی از آنها چه بسا و البته لاجرم، متشکل‌ترین و منتظم‌ترین موجودیت را خواهند داشت. می‌توان گفت دست برقضا، آن دین همین اسلام است.[1]

گفتن اینکه هر یک از دین‌های گوناگون به شیوه‌ای معین خود را عرضه می‌کنند، تلویحاً بدین معناست که هر یک فاعلی (سوژه‌ای) است قادر به

من در فصل چهارم زیر تحلیل کردم که چگونه *برنارکلرویی* (Bernard Clairvaux) به روشی خاص، از تجربه‌های دنیوی و غیرمذهبی راهبان بزرگسالش به عنوان ابزاری برای دعوت ایشان به دین استفاده می‌کرد. بنگرید به:

Genealogies of Religion: Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993), esp. 139-47.

۱. خواننده درمی‌ماند که چطور اسمیت، پس از آن همه اقامت طولانی در هندوستان و پاکستان و صحبت با *سخن‌گویان* اسلام، شک هم نمی‌کند که شاید این اسلام است که خود را عرضه می‌کند. به هر حال، او علاقهٔ چندانی به کارهایی که مسلمانان در زمان‌ها و مکان‌هایی خاص در عالم واقع می‌کنند، ندارد و اینکه چگونه از آن حیث که مسلمان‌اند زندگی می‌کنند.

عرضه‌کردن خویش. می‌توان توقع داشت اسمیت، اتفاقاً بیش از هر کس دیگر، آگاه باشد که اسلام خود را عرضه نمی‌کند؛ کسانی که در زمان‌ها و مکان‌هایی مشخص استنباط خود را از سنتی که آن را اسلام می‌نامند، بیان داشته‌اند، مسلمانان نام گرفته‌اند.[1] او خود جلوتر می‌گوید:

> اسلام را شاید فقط وقتی می‌شد کماهوحقه فهمید که در عالم واقع موجودیتی چنین پر و سرشار نمی‌داشت، در زمان‌های مختلف و در نواحی مختلف، در اذهان و قلوب اشخاصی مختلف، در نهادها و قالب‌های جوامعی متغیر و در روند تطور مقاطع مختلف تاریخی.

این اظهارات ضدونقیض، گیج‌کننده می‌نمایند ولی اسمیت در کل به تفسیر تاریخ اسلام در چهارچوب شیءوارگی متزاید پایبند می‌ماند. باید تأکید کنم که دعوای من، در وهلهٔ اول با صحت و سقم تصویر تاریخی اسمیت نیست. با اشتغال خاطر او و دیگر نویسندگانی چون او به مقوله شیءوارگی است؛ مقوله‌ای که به باور من کمکی به مطالعهٔ تطبیقی ادیان نمی‌کند، خواه از منظر تاریخ در نظر آیند و خواه در جهان معاصر شناسایی شوند. انگارهٔ شی‌وارگی دینی، پیوند تنگاتنگی دارد با تزی که هم اینک در متن اسمیت به دفعات تکرار می‌شود ولی صورت‌بندی نیم‌بندی دارد: این تز که دین‌های توحیدی بنا به ماهیتشان اهل مدارا و تساهل نیستند. سرشت دقیقاً مرزبندی‌شدهٔ یکپارچه و تام‌گرای نظام‌های عقاید توحیدی است که ـ به گمان اسمیت ـ آنها را این‌چنین خصم تفاوت و غیور نسبت به وفاداری معتقدان ساخته است.[2] ولی جدای از این واقعیت که عدم مدارا ممکن است مربوط به

---

۱. وقتی پاره‌ای متکلمان مسلمان قرون وسطی نظیر غزالی کتاب‌هایی با عنوان‌هایی چون *فیصل التفرقة بین الاسلام والزندقة* (فصل تمایز اسلام و کفر) می‌نگاشتند، نه به *شی‌واره‌کردن ایمان شخصی*، بلکه به تعریف آنچه خود مبنای عقیدتی و آیینی یک امت می‌انگاشتند، مشغول بودند. عضویت در یک جماعت یا امت، از طریق پایبندی به آن سنّت عملی که آن جماعت را انسجام می‌بخشید، ذات و اساس ایمان تلقی می‌شد.

۲. کتاب زیر، شرحی بی‌اندازه پیچیده و اغلب بصیرت‌آمیز از این تز است ولی من نتیجهٔ کلی آن را

سلوک عملی یا اصولی عقیدتی، به تبعیض حقوقی یا نفرت‌های مردمی باشد، این تز استوار است بر تفکری سطحی؛ چرا که مفهوم آموزه‌ای وحدت‌یافته (یعنی آموزه‌ای که به منزلهٔ یک کل، رد یا قبول می‌شود) را مساوی می‌گیرد یا جوهر آن آموزه (برای نمونه توحید بی‌چون‌وچرا در برابر عقیده به تثلیث، چندخدایی، بی‌خدایی، الحاد و...) و این دو را به اتفاق هم بالضروره منضم به اقتدار و مرجعیت سیاسی متحدی می‌گیرد که از همهٔ اتباع خویش سرسپردگی و وفاداری به آن آموزه را طلب می‌کند. در نتیجه، هیچ توجهی نمی‌شود به اعمال و مناسک جماعت‌های معتقد به چندخدایی که عدم مدارا و تعصب به بار می‌آورند، یا توجهی نمی‌شود به آن دسته اعمال معتقدان به توحید که اهل مدارای‌اند؛ بگذریم از تنوع رفتارهایی که در آنها مدارا جلوه می‌نماید و زیسته می‌شود و ضمناً بی‌اعتنایی به جلوه و بروز عمومی باورهایی که ـ هیچ کس به واقع به فکرشان نیست ـ اغلب مساوی با مدارا کردن با باورهایی قلمداد می‌شوند که موهن به نظر می‌آیند. باری، آنان که این تز را مطرح می‌کنند، عموماً از این واقعیت غفلت می‌ورزند که بسیاری از جامعه‌های معتقد به چندخدایی یا بی‌خدا، بی‌اندازه در برابر شکل‌های معینی از رفتارهای خلاف آمد عادت کم‌تحمل‌اند و مدارا را کنار می‌گذارند و حال آنکه جامعه‌های توحیدی اغلب با انواع و اقسام باورها مدارا کرده‌اند.

تاریخ دین اسلام داستانی است با تفسیرهایی متباعد و متباین که عموماً این تفسیرها در حالتی متضمنِ پذیرش متقابل، هم‌زیستی کرده‌اند. دگرگشت‌های مهمی در آموزه‌های مکاتب فقهی و شرعی مختلف اسلامی روی داده است (و روی می‌دهد)؛ از جمله آموزه‌هایی که مستقیماً حدود

دربارهٔ تعصب و عدم مدارای ادیان توحیدی قانع‌کننده نمی‌بینم. به نظرم، نتیجه‌گیری او متکی به پیش‌فرض خام و ساده‌اندیشانه‌ای دربارهٔ نسبت میان زبان و حیات اجتماعی است:

Mose Halbertal and Avishai Margalit, Idolatry (Cambridge: Harvard University Press, 1992).

مدارا را تعریف می‌کنند. برای نمونه، فقه سنی‌مذهب حنفی (که به لحاظ تاریخی مذهب غالب مسلمانان هندوستان و امپراطوری عثمانی بوده است) تعهد و التزام سیاسی بین شهریار مسلمان و رعایایش را تابعِ قرارداد و مستقل از تعلقات مذهبی رعایا می‌شمارد. در این موضوع، عقاید و اعمال مذهبی رعایا (خواه معتقد به جان‌داشتن اشیا بودند، خواه موحد بودند، خواه به هر آیین و دین دیگر) از نظر حقوق‌دانان و فقهای حنفی موضوعیت نداشت. زندگی یک غیرمسلمان به همان پایه بایستی حمایت می‌شد که زندگی تبعه‌ای مسلمان و اگر مرتکب قتل یا جنایت می‌شد به همان پایه مجازات می‌دید. برعکس، مذهب حنبلی (مذهب غالب در عربستان سعودی) منزلت و مقام دینی را رکن اساسی تابعیت می‌شمارد (هم به مفهوم روان‌شناختی کلمه هم به مفهوم سیاسی) و بنابراین به معتقدان ادیان غیرتوحیدی (یعنی به غیر اهل کتاب) اجازه نمی‌دهد قانوناً تابع شهریار مسلمان باشند.[1] این‌گونه دگرگشت‌ها[2] نشان می‌دهند که چرا صدور حکم‌های کلی دربارهٔ شیءوارگی اسلام یا مداراگریزی دین‌های توحیدی کمکی به پیشبرد بحث نمی‌کنند.

دیدگاه اسمیت دربارهٔ ایمان و سنت

اسمیت در زندگی «انسان دارای ایمان دینی» دو جنبه را شناسایی می‌کند؛ جنبهٔ اول با بودن او در جهان سروکار دارد، «بودنی در معرض فشارهای دنیا، محدود به نقص‌های آن، متصل به بسترهای همواره متغیر زمانی و مکانی آن و (دستخوش این واقعیت که) او مشاهده‌پذیر است». جنبهٔ دیگر با این واقعیت سروکار دارد که «او با جهانی دیگر ماورای این جهان در تماس است یا ادعا می‌کند که تماس دارد». البته می‌توان پرسید که آیا

1. Baber Johansen, "Conceptions of Law and Justice in the History of Muslim Fiqh," manuscript.

2. variations

درست است بودن و ادعا کردن را این‌چنین سرسری به هم پیوند بزنیم؟ بی‌گمان برای مرد یا زن دیندار، ادعای در تماس بودن با جهانی دیگر، ماورای این جهان، لزوماً مانند ادعای در تماس رادیویی بودن با سیارهٔ مریخ نیست و به هر تقدیر این نیست آن نکته‌ای که دربارهٔ این ادعا جالب توجه است. این ادعا به اعتقاد من، از این‌رو جالب توجه است که ناظر است بر شیوه‌ای از بودن در جهان که برای او (و در نتیجه برای گفتار و رفتار او) متفاوت است.

به سیاق ویتگنشتاین می‌توان پرسید: لفظ ماورا در این ادعا که «من با جهانی دیگر ماورای این جهان در تماس‌ام» چه شأن دستورزبانی دارد؟ در عمل یک مسلمان متقی از واژهٔ *ماورا*[1] استفاده نمی‌کند بلکه احتمالاً به تأسی از قرآن خواهد گفت:

> من به خدای قادر متعال و به آن دنیا (آخرت یا روز بازپسین) ایمان دارم.[2]

البته شاید معنای آنچه ممکن است برای مسلمانی متقی به «جهانی دیگر ماورای این جهان» ترجمه شود، تا اندازه‌ای در حرف‌های او دربارهٔ قرآن ـ در شاهد آوردن از آن به هنگام صحبت با دیگر مسلمانان و در رفتار او با کتاب مقدس به منزلهٔ «آیتی از طرف حق» برای بندگانش *در این جهان* ـ یافت شود. با پیروی از اندرز ویتگنشتاین، نباید معنای این ادعا را که « من با جهانی دیگر ماورای این جهان در تماس‌ام»، در قرائنی بجوییم که شاید به ما بگویند این چه تصویر خوبی است از جهانی دست‌نیافتنی؛ و اگر آن قرائن

---

1. transcending

۲. لفظ *الآخرة* اشاره دارد به *آخرالزمان* و اغلب در قرآن به صورت عطف بیان در کنار دنیا (جهان فانی و زمان‌مند) می‌آید. در سورهٔ بقره می‌خوانیم:
«همانا آنان که ایمان آوردند و آنان که جهود شدند و ترسایان [= مسیحیان] و صابئان، هر کس ایمان آورد به خدا و روز بازپسین [= الیوم الآخر] و عمل صالح کند، پاداش ایشان نزد پروردگارشان است و نه ترسی است بر ایشان و نه اندوهگین شوند».

دمِ دست نباشند، معنای مزبور را به ایمان نسبت دهیم. در عوض باید به نقش نحوی آن در جمله دقت کنیم، به نقشی که در یک زندگی اجتماعی فعالِ خاص دارد که در آن ساحت درون و رفتار بیرون به یکسان (گرچه به شیوه‌های متفاوت) مدلول رفتار زبانی و غیرزبانی‌اند، رفتاری که در دسترس عموم است.

از این منظر، مرد یا زنی که ایمان دارد (برخلاف نظر اسمیت) فاعل دوپاره‌ای نیست که از طرفی در جهانی تحت فشار، ناقص و محدود به زمان و مکان زندگی می‌کند و از طرف دیگر همواره به واسطهٔ ایمانش با جهانی دیگر ماورای این جهان پیوند دارد. ایمان از خاص‌بودگی‌های جهان زمان‌مند و سنت‌هایی که ایمان در بستر آنها می‌بالد، جدایی‌ناپذیر است. اگر کسی می‌خواهد ایمان خودش را فهم کند ــ در مقابل داشتن آن ــ یا می‌خواهد ایمان کسی دیگر را بفهمد، می‌باید مفهوم مرتبطی را به‌کار گیرد که معیارهای کاربردش باید علنی و عمومی باشند، به زبانی که در این جهان ساکن باشد (و البته به این معنا نیست که ادعا کنیم همهٔ مفهوم‌ها باید معیارهایی علنی و عمومی داشته باشند).

تفکیکی که اسمیت بین ایمان و آنچه خود سنت *انباشتی*[1] می‌نامد، قائل می‌شود، تلقی او از *ایمان* (به عنوان چیزی که به وجهی استعلایی [یعنی مستقل از تجربه]، شخصی است) و سنت (به عنوان جلوهٔ دنیوی و جمعی ایمان) بی‌علاقگی او به آیین‌های عبادی و رفتاری، تفاوت میان انسان باایمان و انسان بی‌ایمان را عملاً مشاهده‌ناپذیر می‌نمایاند. هر دیدگاهی دربارهٔ حیات دینی که قائل باشد به لزوم تفکیک آنچه مشاهده‌کردنی است از آنچه مشاهده‌کردنی نیست، به راحتی با تفکیک و جدایی فضاهای عمومی (که در آنها باید با قبول مسئولیت‌های سیاسی زندگی کرد) و فضاهای خصوصی (که در آنها فرد حق دارد هر جور که خوش دارد با خویش تا کند) در

---

1. cumulative tradition

دولت‌های لیبرال‌مسلک مدرن جور درمی‌آید. از قرار معلوم، فرض بر این است که باورهای فرد نباید هیچ دخلی به زندگی مشاهده‌پذیر در فضای عمومی داشته باشد و بالعکس، اینکه فرد چگونه رفتار می‌کند می‌تواند هیچ معنا و اهمیتی برای وضع و حال درونی نداشته باشد. دیدگاهی چنین، اجازه نمی‌دهد تحقیق کنیم در اینکه چگونه ایمان و سنت انباشتی[1] یکدیگر را شکل می‌دهند و چگونه دستورزبان ایمان در هر سنتی با سنت‌های دیگر فرق می‌کند. نمی‌توان کاوش کرد در اینکه چگونه بروزات مادی زبان ـ خواندنی، نوشتنی، شنیدنی، گفتنی ـ به ایمان نظم و نسق می‌دهند، اگر بنا باشد جوهر زبان را چیزی بیش از *جلوه و بیان کلامی* تلقی نکنیم. ولی اگر حاضریم تحقیق کنیم در اینکه چگونه اعمال گفتاری و غیرگفتاری پیش‌شرط‌های ایمان را در میان آدمیان قوام می‌بخشند، می‌توانیم بپرسیم آنها چه نقشی در پدیدهٔ تغییر دین دارند، موضوعی که درباره‌اش بسیار قلم زده‌اند. منظور من از تغییر دین ضمناً تغییری است که «از دست دادن ایمان» خوانده می‌شود، نه صرفاً یک حالت روانی درونی، بلکه همچنین یک تغییر جهت ریشه‌ای در رفتار، احساس و کل زندگی اجتماعی.[2]

---

۱. «منظور من از ایمان، ایمان شخصی است... و مرادم از سنّت انباشتی، کل انبوه داده‌های عینی مشهودی است که به عبارتی، امانت تاریخی حیات دینی گذشتهٔ جماعت مورد نظر محسوب می‌شود: معبدها، مکتوب‌ها، نظام‌های کلامی، رقص‌های آیینی، نهادهای حقوقی و دیگر نهادهای اجتماعی، پیمان‌ها، قانون‌های اخلاقی، افسانه‌ها، و قس علی هذا؛ هر چیزی که بتواند از یک شخص، یک نسل، به شخصی و نسلی دیگر انتقال یابد و تاریخ‌دانان بتوانند مشاهده و مطالعه‌اش کنند».

۲. اسمیت اعلام می‌کند:

«ایمان عمیقاً شخصی، پویا و بنیادی است، مواجهه‌ای بی‌واسطه است که فرد را به خدای کل گیتی پیوند می‌زند و به همسایهٔ سامری‌اش؛ یعنی به خود اشخاص به حیث شخصیتشان، قطع‌نظر از اینکه او بیرون از جماعت دینی متشکل وی، غیرخودی است». اسمیت تأکید می‌کند خواه کسی با این موافق باشد خواه نباشد، «این است آنچه دینداران راستین» بدان اعتقاد دارند یا به عبارت دیگر، «آنان که به خدا اعتقاد دارند و حقیقتاً به او ایمان دارند، این نگرش را می‌پذیرند». بدین قرار، ایمان، مذهبی‌بودن و دینداری را به واسطهٔ رابطه‌ای مابعدالطبیعی با خدا و قسمی رابطهٔ اخلاقی انتزاعی با دیگر ابنای بشر تبیین می‌کند ولی محتوای آن روابط تهی می‌ماند.

گاهی به نظر می‌رسد اسمیت به این فکر نزدیک می‌شود که ایمان پیش‌شرط‌هایی دنیوی دارد که در ضمن تاریخی‌اند.[1] ولی وقتی او می‌نویسد «بدین علت که وجوه مادی یک سنت انباشتی همچون شالوده و مبنای ایمانی متعالی عمل می‌کنند، این وجوه مادی برجای می‌مانند»، تلویحاً می‌گوید تداوم سنت، وابسته به ایمان است ولی عکس آن صادق نیست. بدین قرار، گرچه او به کرات تأیید می‌کند که «ایمان دینی باید اعمالی ملهم از ایمان به بار آورد»، هرگز بررسی نمی‌کند که عمل چگونه به ساختن ایمان کمک می‌کند. برخلاف، به ما به تأکید گفته می‌شود «ایمان من عملی است که من، خود، در برابر خدا عریان و بی‌پناه انجام می‌دهم». من به این مدعا از آن حیث که تعلق به یک بازی زبانی خاص دارد، ایرادی نمی‌گیرم. ایراد من در اینجا این است که مفاد این مدعا به خودی خود نمی‌تواند مبنای تعریفی عام از دین باشد، چیزی که اسمیت در اشتیاقش می‌سوزد. در دیگر بازی‌های زبانی، ایمان نه فعلی منفرد بلکه رابطه‌ای است مبتنی بر عمل مستمر، نگرشی بر مبنای اعتماد (و نه بی‌اعتمادی) به دیگری.[2]

---

۱. بدین قرار، وقتی او در نظر می‌گیرد که سنّت انباشتی، «ایمان نسل‌های پیشین را در قالبی مادی متبلور می‌کند و زمینه را برای ایمان هر نسل تازه‌ای که از راه خواهد رسید، مهیا می‌کند» گام نویدبخشی برمی‌دارد ولی درست در جملهٔ بعدی تأکید می‌کند که «این نه دربرگیرنده و نه کاملاً تعیین‌کنندهٔ آن ایمان بعدی است». این عبارت به نظر من در بهترین حالت، مبهم است.

۲. محققاً در سنّت اسلامی اوضاع چنین است؛ چون در این سنّت، ایمان نه (چنان‌که در عهد عتیق) با قول و تضمین وراثت خویشاوندی پیوند دارد و نه (چنان‌که در عهد جدید) با موهبت وعده‌ای الاهی، بلکه با تعهد و التزام به عمل مستمری پیوند دارد که در سایهٔ عنایت خدا، جماعت مؤمنان را شکل می‌دهد. در این زمینه، قرآن تمایزی قاطع می‌گذارد میان *اسلام* (عمل منفرد تسلیم در برابر خدا) و *ایمان* (فرایندی که در طی آن فرد مسلمان، از طریق طاعت، رابطه‌ای مؤمنانه و وفادارانه با خدا، با نبی‌اش و با دیگر مسلمانان برقرار می‌دارد). «دشت‌نشینان [= اعراب] می‌گویند: ایمان آورده‌ایم، بگو [به ایشان، ای محمد]: [هنوز] ایمان نیاورده‌اید؛ [بلکه] باید بگویید: ما [بر حسب ظاهر] تسلیم شده‌ایم؛ زیرا ایمان [حقیقی] هنوز در دلهایتان وارد نشده است ولی اگر [حقیقتاً] به خدا و رسولش گوش کنید، نخواهد گذاشت ذره‌ای از اعمالتان هدر شود: همانا که خدا بس بخشاینده و مهربان است» (سورهٔ حجرات، آیهٔ ۱۴).

این بحث مرا به دیدگاه اسمیت دربارهٔ سنت می‌رساند. او می‌نویسد:

> سنت، یک واحد نیست. مراد من از استعمال خودِ واژه‌های *انباشتی* و *سنت*،[1] تأکید بر این معنا بود که مفهوم به صورت تندنویسی‌شده‌ای ترکیبی (synthetic) به تودهٔ *افزاینده‌ای از اقلام* ارجاع می‌دهد که هر کدامشان به ذات خود واقعی است ولی همگی‌شان وقتی با هم در نظر می‌آیند در ذهنِ *مفهوم‌سازنده*[2] وحدت می‌یابند، در طی فرایندهای انتزاعی عقلانی.

از نظر اسمیت کارکرد سنت به منزلهٔ قسمی تجرید یا انتزاع، این است که به‌تمامی ذهنی می‌ماند، چیزی که هیچ کاری با عمل، با متن زندهٔ آدمیان با بروزات مادی ندارد. اسمیت به یادمان می‌آورد «باز در نهایت قضیه به فردفرد اشخاصی واقعی برمی‌گردد». سنت به منزلهٔ چهارچوبی شناختی تلقی می‌شود، نه روشی عملی برای زیستن و نه شگردهایی برای تعلیم تن و ذهن با هدف پروراندن فضیلت‌ها و توانایی‌های مشخصی که تنفیذ شده‌اند، به ارث رسیده‌اند و نسل به نسل از نو صورت‌بندی و نوبر شده‌اند. سنت‌های انضمامی به صورت صور خیالی سمعی و بصری اندیشیده نمی‌شوند، به منزلهٔ زبانی که ادا می‌شود و نگاشته می‌شود (بر کاغذ، چوب، سنگ یا فیلم) یا در رسانه‌های الکترونیکی ثبت و ضبط می‌گردد. سنت‌ها راه‌هایی تلقی نمی‌شوند که تن در آنها می‌آموزد، نقاشی کند و ببیند، آواز بخواند و بشنود، برقصد و تماشا کند و استادانی که می‌توانند به شاگردان یاد بدهند چگونه این کارها را خوب انجام دهند یا کارآموزانی که می‌توانند در زمینه‌ای که تعلیم دیده‌اند، گوی سبقت از اساتید خود بربایند (یا در این راه ناکام مانند). ولی این‌گونه امور را نمی‌توان از توان و کارکرد سنت‌های دینی ـ و بدین قرار، تجربه‌های دینی ـ منفک ساخت.

---

1. tradition

2. the conceptualizing mind

وقتی اسمیت می‌نویسد، «آیین‌ها و مناسک سنت دینی فرد در بهترین حالت به بستر و مجرای رودخانه می‌مانند و در بدترین حالت جای ایمان را می‌گیرند»، به این دعوی نزدیک می‌شود که هر آن کس را که بر واجب بودن و ناگزیر بودن آیین‌ها و مناسک خاص پای بفشارد، نمی‌توان «حقیقتاً باایمان» شمرد. این، به گمان من، اساساً دیدگاه مبلغان مذهبی است. مبلغ مذهبی نمی‌تواند مردم را اصلاح کند مگر آنکه از او بپذیرند که شیوه‌های ظاهری و رسمی زیستن‌شان، فرع بر بودنشان است، بسترها و مجراهایی است که می‌توان بدون خسرانی بسترها و مجراهایی دیگر را جایگزین‌شان کرد و از این راه از دینی به دینی دیگر گروید یا از شیوهٔ زیستنی مذهبی به شیوهٔ زیستنی دین‌رسته و عرفی روی آورد. اعمال و مناسک مختلف ظواهری بیش نیستند و در بهترین حالت وسایلی برای دریافت پیام اصلی‌اند و بس. با این همه، مجراها (یعنی چگونگی انتقال پیام‌ها)، به راستی برای پیامی که منتقل می‌شود اهمیت دارند. به همین سبب است که برای نمونه بیشتر مسلمانانی که به مقتضیات جهان مدرن تن نمی‌سپارند، انکار می‌کنند که تلاوت و استماع قرآن صرفاً برای دریافت معنایی است که با وسایل دیگر هم می‌شد آن را منتقل کرد و به همین علت است که اعتقاد دارند قرآن را نمی‌توان ترجمه کرد، فقط می‌توان تفسیر کرد.

اهمیت عمل

تا اینجا ایراد اصلی من به کار اسمیت این بود که پس‌ماندهٔ ذات‌باوری او باعث شده او از بروزات مادی سنت که به افراد دیندار شکل و قوام می‌بخشند، غفلت بورزد. دو عرصهٔ فراخ‌دامن پژوهش بدین ترتیب مغفول می‌مانند: نخست، مکان عمل و انضباط در سنت‌های دینی مختلف و دوم، سرشت وابستگی متقابل و طبیعت تنش میان دین و سکولاریسم در مقام ارکان سازندهٔ جهان مدرن.

اسمیت در بخش بسیار کوتاهی که به قرون وسطی اختصاص داده، اظهارنظر گیرای ذیل را پیش می‌نهد:

> حتی اندیشمندی با دقت نظر توماس آکویناس به مناسبت‌های مختلف لفظ دین (religio) را دست‌کم برای نامیدن سه چیز مختلف استعمال می‌کند: جلوهٔ بیرونی و ظاهری ایمان، کشش درونی و باطنی به عبادت خدا، خود عبادت و... حلقهٔ پیوندی که جان آدمی را با خدا متحد می‌سازد.

اشارهٔ ضمنی به بی‌دقت‌بودن توماس آکویناس عبرت‌آموز است. اسمیت آنچنان نگران خطر شیء‌وارگی (تبدیل یک کلمه به شیء) است که از خطر عکس آن (تبدیل یک شیء به کلمه) غفلت می‌ورزد. یادش می‌رود که چیزهایی هم هستند که او نمی‌بیند، مانند ساختارهای اعمال عبادی، انضباط‌هایی برای پرورش فضایل دینی و تکامل حساسیت‌های اخلاقی در متن شرایط متغیر تاریخی. او این چیزها را در دل صورت‌های زبانی محض منحل می‌کند. به نظر من اسمیت اگر از بررسی پیوندهای میان آنچه خود، «سه چیز مختلف» توماس آکویناس می‌خواند، دست می‌کشید، ممکن بود آنها را جنبه‌های یک کلِّ مرکب و به‌هم‌تافتهٔ وجودی و منسجم می‌یافت و بدین‌سان به مفهومی می‌رسید که محور اندیشه و عمل مذهبی در قرون وسطی بود. همچنین امکان می‌یافت تفاوت‌های معنادار بین آن عناصر عملی را پی‌جویی کند که در دوره‌ها و فرهنگ‌های گوناگون ذیل عنوان دین شناسایی و ترجمه شده‌اند. اجازه دهید منظوم را با مثالی روشن کنم، با اشاره به بعضی جنبه‌های سنت دینداری و تقوای اسلامی در *قاهره*، بنا به توصیفی که در دو تحقیق درخشان قوم‌نگاشتی به دست دو انسان‌شناس جوان آمده است: سبا محمود و چارلز هیرشکیند.[۱]

1. Charles Hirschkind, "Technologies of Islamic Piety: Cassette-Sermons and Ethics of Listening" (Ph.D. dissertation, Johns Hopkins University, 1999); Saba Mahmood,

موضوع هر دو تحقیق، سنتی است استوار بر طرز فکری دربارهٔ نفس آدمی که قدمتش دست‌کم به عصر ارسطو می‌رسد و نه فقط در اسلام که در یهودیت و مسیحیت نیز جذب و ادغام شده است. این سنت از ما می‌خواهد نه فقط به فکرتِ جسم‌مندی (این فکر که کنش و تجربهٔ انسانی در جسمی مادی جای می‌گیرند) بلکه به فکرتِ نفس‌مندی نیز عنایت کنیم (این فکر که جسم زندهٔ آدمی تمامیتی یکپارچه است، دارای توانمندی‌های شکوفنده‌ای برای فعالیت و تجربه‌ای مختص و منحصر به آن، توانمندی‌هایی که به واسطهٔ فرهنگ قوام می‌پذیرند).

گرچه جسمِ زنده موضوع دریافت‌های حسی (و از این حیث، منفعل) است، توانایی‌اش برای رنج‌کشیدن، نشان‌دادن واکنش‌های ادراکی و عاطفی به علت‌های بیرونی و درونی، استفاده از دردِ خود به روش‌هایی منحصربه‌فرد در روابط اجتماعی خاص، به او خصلتی فعال می‌دهد. بنابراین بسیاری سنت‌ها جسم زندهٔ آدمی را دارای توان شکل‌پذیری (و قدرت شکل‌دهی به خویش)، چه خوب چه بد، می‌دانند.

وجه مادی جسم آدمی، منفعل یا فعال، یکی از وسائل ضروری برای پروراندن چیزی قلمداد می‌شود که این قبیل سنت‌ها آن را *سلوک پسندیده*[1] تعریف می‌کنند و برای پرهیز دادن از آنچه شر و مذموم می‌انگارند. نقش خوف و رجا، آسایش و رنج، در عمل‌هایی چنین محوریت دارد. بر طبق این دیدگاه دربارهٔ جسم زنده، هرچه فضیلتی را بیشتر در کار کنیم، برای‌مان آسان‌تر می‌شود؛ [کار نیکوکردن از پر کردن است]. از طرف دیگر هر چه بیشتر به رذیلت تن بسپاریم، کار نیکو کردن دشوارتر می‌شود. این دقیقاً تفسیری است که بسیاری مسلمانان از هشدار مکرر قرآن دارند دایر بر

"Women's Piety and Embodied Discipline: The Islamic Resurgence in Contemporary Egypt" (Ph.D. dissertation, Stanford University, 1998).

1. virtuous conduct

اینکه خدا قلب‌های گناه‌کاران لجوج را مُهر می‌کند و قفل می‌زند. مجازات رذالت مکرر، نوع شخصیتی است که در فرد ریشه می‌دواند، کسی که دیگر قادر به تشخیص سخن حق از باطل و راست از دروغ، یا کلام الاهی از کلام بشری، نیست؛ شخصی که نمی‌تواند بر مبنای فضیلت و راستی، که خدا از وی می‌خواهد، زندگی کند.

در اینجا، قصد آگاهانه نوعاً فقط آنجایی مهم قلمداد می‌شود که بی‌تجربگی یا رذیلت چیره است؛ زیرا فقط در آن شرایط است که مقاومت سکون‌گرای جسم و همچنین سستی و شکنندگی‌اش را باید دانسته از راه عمل مسئولانه مد نظر گرفت. حواستان باشد که در اینجا از فضایل[1] و احساس[2] سخن می‌گویم. مناسک عبادی، که ممارست در عمل منظم به آنها برای پرورش فضایل و احساس‌های واجب برای یک مسلمان ضرورت دارد، قطعاً در گرو اعلام خموشانهٔ نیت برای اقامهٔ نماز و... در آغاز انجام مناسک‌اند. بنابراین نیت[3] جزء لازم و لاینفک خود مناسک است. ایمان ـ که معمولاً در انگلیسی به faith[4] ترجمه می‌شود ـ فعلی منفرد نیست که فرد بدون کمک، در برابر خدا انجام می‌دهد. ایمان فضیلت وفاداری به خداست، عادت بی‌چون‌وچرای اطاعتی که خدا از مؤمنان طلب می‌کند، تمایلی ملکه‌شده که باید همچون هر فضیلت دیگری پرورانده شود، عادت وارده‌ای که فرد را پیوند می‌زند به دیگرانی که از راه مسئولیت‌پذیری و اعتماد متقابل ایمان و وفاداری‌شان را نگاه می‌دارند.

هم محمود و هم هیرشکیند توصیف‌های مبسوطی از اعمالی به دست می‌دهند که هدفشان پروراندن سلوک اسلامی است، سلوکی که در آن

---

1. virtues
2. sensibilities
3. intention
4. faith از ریشهٔ fides لاتینی گرفته شده و با کلماتی چون fidelity به معنای وفاداری هم‌ریشه است.(م.)

عواطف دردناکی چون خوف (ترس)[1] و توبه[2] برای عمل مبتنی بر قوهٔ تمیز اخلاقی ضرورت دارند. گزارش‌های این دو به شیوه‌های متفاوت‌تر، نشان می‌دهند تقوا[3] [به معنای فضیلت‌مندانه یا همان پرهیزکاری] صرفاً مهمیزی برای عمل نیست، جزء لازم و لاینفک خود عمل است. تداوم درد، گذشته از ضروری بودن برای شکوفاندن قوهٔ تمیز اخلاقی، از وسایل لازم برای پروراندن فضیلت صبر (طاقت، استقامت و کُف نفس) به شمار می‌آید که پایهٔ همه فرایندهای اکتساب فضیلت است.

درد جسمانی و صدمه زدن به تن، آنچنان‌که برای نمونه در میان شهدای صدر مسیحیت تقدیس می‌شد، در جریان اصلی مسلمانان اهل سنت نکو داشته نمی‌شود (در انضباط مذهبی اهل سنت نیز درد چنین جایگاهی ندارد) ولی با این همه صورت‌هایی از رنج‌کشیدن، ذاتی آن نوع عاملیتی است که یک مسلمان مؤمن و معتقد آرزویش را دارد. مهم‌ترینِ این دردها همان تجربهٔ همگانی احتضار و مرگ است. رنجی که یک زن از بابت از دست دادن عزیزانش می‌کشد از طریق اعمال و مناسک تجویزشدهٔ خاکسپاری و سوگواری با دیگران قسمت می‌شود؛ گرچه کل ساختار اعمال مزبور به گونه‌ای است که زنان عزادار را برای خاتمه دادن به سوگواری دشوارتر از مردان می‌سازد. مسلمان متقی می‌کوشد با هوشیاری دائم نسبت به تناهی حیات دنیوی خویش فضیلت را در خود بپروراند و رذیلت را از خود دور سازد و تلاش می‌کند به حال تعادل مطلوبی که در قرآن، *النفس المطمئنه* (نفس آسوده‌خاطر)[4] خوانده شده، برسد.

تنبیه‌ها، خواه به صورت ناتوانی، از درونِ کارکردهای جسم آدمی پیش آیند و خواه به صورت مجازات از بیرون بر جسم تحمیل شوند، جزء لازمی

1. fear
2. remorse
3. virtuous fear
4. the self at peace

از فراگیری عمل صالح قلمداد می‌شوند. این فرایند سازنده در متن سنت اسلامی به صورت تأدیب متقابل تعبیه شده است:

الامر بالمعروف والنهی عن المنکر (که ترجمهٔ لفظ‌به‌لفظ آن می‌شود: فرمان‌دادن به نیکی و بازداشتن از نکوهیده).[1]

رسیدن فرد به مرتبهٔ عمل صالح و مداومتش بر آن در سایهٔ مسئولیت‌پذیری دست می‌دهد، نه فقط از طرف فرد عامل بلکه از طرف کل امت مسلمان به صورت جمعی و انفرادی.[2]

اگر رفتار دینی را بر حسب مسئولیت‌پذیری تعریف کنیم، در اینجا به رفتاری برمی‌خوریم که معنایش را نه از غایت‌شناسی تاریخی بلکه از قسمی غایت‌شناسی سیره‌نگاشتی می‌گیرد که در آن فرد می‌کوشد به قابلیت‌ها و حساسیت‌های درونی سنتی انضمامی دست یازد، سنتی خط گیرنده از نوعی علم به معاد یا فرجام‌شناسی که بر طبق آن او سرانجام یکّه و تنها در *روز داوری* (*یوم الدین*) خواهد ایستاد تا از بابت زندگی خویش حساب پس بدهد. در این سنت جسم و توانمندی‌هایش ملک طلق و انحصاری فرد نیست بلکه تابع حقوق، وظایف و تکالیفی اَست کَه در قبال دیگران در مقام هم‌کیشان دارد. بنابراین پیوسته تنشی برطرف‌ناشدنی میان مسئولیت فردی و مابعدالطبیعی و مسئولیت جمعی و روزمره هست؛ یعنی میان فرجام‌شناسی و جامعه‌شناسی. با اشارهٔ گذرا به جنبه‌هایی از تأدیب و انضباط جسمانی در اسلام، که در کار هیرشکیند و محمود به بهترین وجه توصیف شده است، قصد ندارم بر تعصب و پیش‌داوری سکولاریستی دیرپایی صحه بگذارم که می‌گوید دین به

---

۱. ابن‌تیمیه، متأله و متکلم قرن سیزده کتابی دارد با عنوان *امر بالمعروف والنهی عن المنکر*، که از سال ۱۹۷۹ به بعد چندین‌بار در قاهره تجدید چاپ شده است، همراه با درآمد تشریکی مفصلی به قلم ویراستار مدرن مصری‌اش، محمد جمیل قاضی.

۲. من به برخی جنبه‌های مفهوم عاملیت در مقالهٔ ذیل که اخیراً نوشته‌ام، پرداخته‌ام:
"Agency and Pain: An Exploration," *Culture and Religion* 1, no.1 (May 2000): 29-60.

موجب ذاتش حول ترس از تنبیه و مجازات می‌گردد. دغدغه‌ام این است که نشان دهم اگر منظر نظر خویش را محدود به منظر اسمیت کنیم ـ منظری که در عمل، برداشتی زهدمدارانه[1] است که دین را ایمانی ذاتاً فردی و آن‌جهانی می‌شمارد ـ پرسش‌های فراوانی دربارهٔ پیوند میان اعمال ظاهری و دینداری نادیده گرفته می‌شوند. لزومی ندارد به طور کامل در نظر آوریم که چگونه و از چه راه‌هایی روان‌شناسی‌های بومی در دین‌های مختلف، در زمان‌های مختلف و در مکان‌های مختلف به اعمال و مناسک سنتی خط می‌دهند تا بعضی از پیش‌شرط‌های تجربه و نگرش دینی را بررسی کنیم؛ از جمله پدیده‌ای را که اسمیت به نام ایمان می‌شناسد. ولی بدین منظور، می‌باید دست از این طرز فکر بشوییم که دین همیشه و ذاتاً یکسان می‌ماند و دست نمی‌خورد و از آن روی و تا بدان حد که امری استعلایی است، وابسته به ایمانی است مستقل از سنت‌های عملی.

تعریف‌کردن دین، پیش و بیش از هر چیز یک فعل است. تعریف دین در چهارچوب اعتقاد به خدا، یعنی استفاده از یک ذات برای خط‌کشیدن دور چیزهای معینی به عنوان دین ولی این تعیین هویت به همان شیوه برای تجربه‌ای دینی، آموزه‌ها، رفتارها، متن‌ها، آوازها، نقاشی‌ها، زمان‌ها، مکان‌ها، نسبت‌ها، نیروها و... انجام نمی‌شود. تعریف‌کردن یعنی بیرون گذاشتن بعضی چیزها و گنجانیدن دیگر چیزها [تعریف باید مانع و جامع باشد]. تأکید بر مرکزیت خدا در تعریف دین یعنی بیرون گذاشتن مذهب بودا از دایرهٔ شمول دین؛ تأکید بر مرکزیت اعتقاد، یعنی بیرون گذاشتن عمل بدون اعتقاد؛ این تعریف‌ها صرفاً دست‌ورزی‌های انتزاعی عقلی نیستند، آنها در جروبحث‌های داغ اجتماعی درج می‌شوند که حکمیت درباره‌شان با قانون

---

۱. Pietism؛ جنبش زهدپرستی در کلیسای لوتری آلمان در قرن ۱۷ میلادی که به توبه از گناهان، وجوب ایمان قلبی، تولد تازهٔ روحی و پارسامنشی اعتقاد داشت.(م.)

دولت است.[1] ایراد من به تعریف‌های عام از دین این است که آنها با تأکید بر تفردی ذاتی، حواسمان را از طرح پرسش‌هایی این‌چنین پرت می‌کنند:

پرسش‌هایی دربارهٔ آنچه یک تعریف بیرون می‌گذارد و آنچه درون می‌گنجاند، در این‌باره که چه کسی، چگونه و با چه قصدی دست به آن تعریف‌ها می‌زند و در کدام بستر و زمینهٔ تاریخی، تعریفی خاص از دین معنی می‌دهد و معقول است.

پرسش سکولاریسم

این نکته مرا به دومین نکتهٔ عامی که می‌خواستم گوشزد کنم رهنمون می‌شود: چرا دین‌پژوهی تطبیقی نباید شامل سکولاریسم گردد؟ اسمیت در یکی از گیراترین و بکرترین فصل‌های کتابش، به دنبال منشأ پیدایش انگارهٔ مدرن دین در مغرب زمین می‌گردد.[2] همچنین تأکید می‌کند که دین، به عنوان موجودیتی نظام‌گونه و منتظم در جهان باستان پیدا شد و بالید. سپس مسلمانان بودند که آن را برگرفتند و گسترش دادند، سنت‌های یهودی و

---

۱. بنگرید به:

Winnifred Fallers Sullivan, *Paying the Words Extra: Religions Discourse in the Supreme, Court of the United States* (Cambridge: Harvard University Press, 1994).

۲. اسمیت در ضمن حرف‌های بصیرت‌آمیزی دربارهٔ واژگان قرآنی دارد (۱۵ـ۱۱۰)، ولی اظهارات او را وسواس بارزش از اعتبار می‌اندازد؛ وسواس او به اثبات اهمیت فزایندهٔ «تعینات ظاهری» که به گمان او گواه شیءوارگی است:

«شاخصی که می‌توان در نظر گرفت این است که بسامد نسبی *ایمان* و *اسلام* را نشان دهیم که یکی لفظی است شخص‌گرا و فعالیت‌مدار و دیگری لفظی است که رفته‌رفته نظام‌گونه‌تر و برون‌گراتر می‌شود. دیدیم که در قرآن نسبت بسامد این دو لفظ، پنج به یک به نفع ایمان است. در عناوین کتب عربی تا پایان قرن نوزده، اسلام آرام‌آرام از حیث بسامد بر ایمان پیشی گرفت و نسبت سه به دو بینشان برقرار شد. در دوران مدرن، این نسبت سیزده به یک شده است»(۱۱۵).

کوشش برای استنتاج نتایج فراخ‌دامن معناشناختی از تعداد یک کلمه، عموماً گمراه‌کننده است. در این مورد، این محاسبه هیچ حرفی در این‌باره نمی‌زند که چگونه اطاعت و تسلیم در برابر تعینات ظاهری (اسلام، هر چه باشد، به معنای تسلیم است) در متون دوره‌های مختلف، مرتبط با آن نگرشی به ایمان تلقی می‌شود که مؤمنان را به خدا و به یکدیگر پیوند می‌زند.

مسیحی آن انگاره را به درون غرب تزریق کردند و سرانجام غرب آن را در میان مردمان سراسر جهان اشاعه داد. اسمیت، بدین قرار، اصلی را بدیهی و مفروض می‌گیرد که مفهوم دین در شکل‌های باستانی و امروزی‌اش ذاتاً عین هم‌اند، حتی اگر فقط بدین سبب که واقعیت دینی را شیءواره می‌سازد.

تأکید می‌کنم که دین، مفهومی مدرن است نه از آن روی که شیءواره است بلکه از آن‌رو که با سکولاریسم به صورت دوقلوهایی به هم چسبیده درآمده‌اند. دین جزئی از فرایند تجدید ساختار زمان‌ها و فضاهای عمل بوده است. قسمی دوباره‌مفصل‌بندی[1] دانش‌ها و قدرت‌های عملی، مفصل‌بندی دوبارهٔ رفتارها، احساس‌ها، نیازها و امیدهای فردی در مدرنیته. ولی این سخن به همین‌سان دربارهٔ سکولاریسم هم مصداق دارد که کارکردش آزمودن و راه بردن آن مفصل‌بندی دوباره و تعریف دین‌ها به صیغهٔ جمع، به منزلهٔ نوعی از باور و اعتقاد (غیرعقلانی) بوده است.

اسمیت حرفی دربارهٔ سکولاریسم ندارد؛ ایدئولوژی‌ای استوار بر کلان‌روایتی تاریخی دربارهٔ روشنی‌یابی فزاینده و پیش‌رونده‌ای که زندگی اجتماعی و سیاسی را به شیوه‌هایی معین تجویز می‌کند. ایدئولوژی سکولاریستی به گمان من می‌کوشد فضای اجتماعی و سیاسی دین را به وجهی پایدار بر پایهٔ شماری باورهای مابعدالطبیعی دربارهٔ واقعیت ثابت سازد:

۱. این باور که جهان فضای معرفتی واحدی است که سلسله‌ای از علوم و دانش‌های مؤید همدیگر، در آن جای می‌گیرند (از ستاره‌شناسی و فیزیک هسته‌ای گرفته تا جامعه‌شناسی و روان‌شناسی) که نه فقط چیزی موسوم به روش علمی را به‌کار می‌گیرند بلکه آن را به عنوان یگانه‌الگوی عقل تنفیذ می‌کنند.

---

1. rearticulation

۲. این باور که شناخت‌های به‌دست‌آمده از این شاخه‌های دانش به اتفاق هم پشتوانهٔ اخلاقیاتی روشنی‌یافته به نور روشنگری‌اند؛ یعنی قواعدی که تعیین می‌کنند هر کسی اگر می‌خواهد انسانی زندگی کند باید چگونه رفتار کند.

۳. در قلمرو سیاست، این نگرش مستلزم جداسازی‌ها و سامان‌دهی‌های نهادینهٔ خاصی است که یگانه‌ضامن بقا و دوام جهانی اهل مدارا هستند؛ زیرا فقط با واداشتن دین (هم در مقام نظر هم در مقام عمل) به ماندن در درون حدود و ثغوری تجویزشده است که قدرت برتر و متعال دولت سکولار می‌تواند آزادی عقیده و آزادی بیان را تأمین و تضمین کند.

در اینجا قصد نقد ایدئولوژی سکولاریسم را ندارم. فقط می‌خواهم تأکید کنم که باید ببینیم که چگونه برخی اشخاص که خود را مذهبی توصیف می‌کنند درست به اندازهٔ اشخاص غیرمذهبی ممکن است بر کل یا بخشی از این ساختار ایدئولوژیک صحه بگذارند. بنابراین پرسش من این است که مردان و زنان مدرنی که (به تعبیر اسمیت) ایمان دارند، چگونه می‌توانند سکولار (یعنی قائل به تفکیک دین از دنیا) باشند. ادعا می‌کنم، این دین‌پژوهی تطبیقی فقط به دلایل آکادمیک انجام نمی‌گیرد.

بگذارید در پایان از کتابی که اخیراً به قلم نظریه‌پرداز سیاسی ویلیام کانلی منتشر شده است، نقل‌قولی بیان کنم:

> شیوهٔ زندگی تاریخی موسوم به سکولاریسم، در آستانه فروپاشیدن است. سکولاریسم، در صورت‌های اروپایی ـ آمریکایی‌اش، قسمی سازمان‌دهی متغیر، بعضاً آشفته و با این همه عملاً مؤثر و کارآمد ساحت عمومی بود که امکان‌های تازه‌ای برای آزادی و کنش پدید آورد. سکولاریسم بعضی از پیش‌شرط‌های وجود خود را در درون فضای نوساخته‌ای مرکب از دین و ایمان و مناسک

> خصوصی زیر و زبر کرد. سکولاریسم اینک نیاز دارد از نو با دقت و احتیاط تمام تشکل پذیرد، اینک که تفاوت‌های دینی، مابعدالطبیعی، قومی، جنسیتی و جنسی هم از مرز آن تفاوت‌های سابقاً مشروع در جهان مسیحی اروپایی تجاوز کرده‌اند و هم آن برداشت‌های گستاخانه‌ای از اخلاق و ساحت عمومی و نظریه را که سکولاریسم از بطن جهان مسیحی بیرون کشیده زیر سؤال برده‌اند. یقینا نمی‌خواهم بگویم باید دینی مشترک و همگانی را از نو در ساحت عمومی حکمفرما کرد یا جدایی دین و حکومت را به یک معنی‌اش زیر پا گذاشت. کوشش‌هایی از این دست به جنگ‌های فرهنگی‌ای که هم اکنون جریان دارند، دامن خواهند زد. سکولاریسم نیاز به بازسازی دارد نه نابودی.[1]

برای حفظ فضایل سکولاریسم بدون چسبیدن به رذایل آن ـ یعنی برای پاسخ‌گویی خلاق و غیرجزمی به گرایش‌های رنگارنگ ضدسکولار در سراسر جهان معاصر ـ نیاز به قسمی سعهٔ صدر داریم که انسان‌شناسان در عالم نظر می‌کوشند در کاوش‌های خویش لحاظ کنند. دربارهٔ نهضت‌های دینی آن بخش از جهان که من بیشترین آشنایی را دارم ـ خاورمیانه ـ بی‌گمان هستند جریان‌های ویرانگری که عقیدهٔ دیگران را تحمل نمی‌کنند ولی جریان‌هایی هم هستند که زمین تا آسمان فرق دارند. از جمله نهضت‌هایی که می‌توانند آهسته‌آهسته در قالب حزب‌هایی سیاسی جذب فرایندهای دیرآشنای دموکراتیک شوند. البته آنها هم تحولاتی از سر می‌گذرانند که رفته‌رفته قالب‌های اجتماعی تازه‌ای برای تجربه و آرمان‌پردازی می‌آفرینند که امید می‌رود به تغییر شکل فکر مدارا یاری برسانند؛ مدارا نه به معنای بی‌اعتنایی و تحمل‌کردن بلکه به معنای التزام متقابل بر مبنای وابستگی انسان‌ها به یکدیگر.

---

1. William Connolly, *Why I am not a Secularist* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), 19.

فکر می‌کنم با وجود همهٔ جروبحث‌هایی که با مفاد کتاب *معنا و پایان دین* داشتم، اسمیت دقیقاً همین قسم مداراجویی را طلب می‌کرد؛ چرا که ویلفرد کَنتوِل اسمیت نویسنده‌ای بود دارای حساسیتی عالی، انسان‌گرایی که پیوسته استنباط تطبیقی خود از دین را به شیوه‌هایی راهگشا و درس‌آموز تا لحظهٔ مرگ گسترش می‌بخشید.



محاکات [تقلید] و تحریم تصاویر بت‌گونه

گرترود کُخ

سروش حبیبی

به طور سنتی این باور عمومی دربارهٔ *نظریهٔ نقد* وجود دارد که با فیلم و سینما رابطه‌ای بد یا دست‌کم رابطه‌ای حساس و بحرانی دارد. اگر در آنچه در پی می‌آید، می‌کوشم تا موضوعیت و ربط نظریهٔ نقد را در این عرصه به اثبات برسانم، این را هم می‌دانم که این کوشش نه تنها نوعی *نقد رهایی‌بخش*[1] به تعبیر مورد نظر والتر بنیامین[2] ـ که به راحتی می‌توانست ادعا کند که یک نظریهٔ نقد سینمایی را در آثار خود خلق کرده است ـ خواهد بود، بلکه کوششی است برای آشتی میان دو شق افراطی: برای هر نظریه‌ای دربارهٔ تصویر و در نتیجه دربارهٔ سینما، این دو شق افراطی و دو قطب مخالف، تقلید و تحریم تصاویر[3] هستند.

تقلید و تحریم تصاویر در تفکر آدورنو[4] و در آثار مختلف او مطرح می‌شود. من بحث‌های او را پیش از نیل به هر گونه بحث زیبایی‌شناسانه بررسی خواهم کرد که گرچه شبیه رویکردهای او به انسان‌شناسی فرهنگی و تجزیه و تحلیل روان‌کاوانه است ولی در عین حال از تجزیه و تحلیل اشکال

1. redemptive criticism
2. Walter Benjamin
3. graven image
4. Teador Adorno

کالایی، به صورتی که در مبحث صنعت فرهنگ در کتاب *دیالکتیک روشنگری* می‌آید، فاصله می‌گیرد.[۱]

نظریهٔ فیلم معمولاً با تمرکز بر دو مقالهٔ کاملاً متفاوت با همدیگر، به نظریهٔ نقد ارجاع می‌دهد. این دو مقاله عبارت‌اند از: *اثر هنری در دورهٔ بازتولید مکانیکی آن*[۲] اثر والتر بنیامین و *صنعت فرهنگ*. در صنعت فرهنگ، توان تقلید به این منتهی می‌شود که مصرف‌کنندگان با تصاویری از خود که صنعت فرهنگ خلق می‌کند و روان‌شناسی دوباره آن را در *مفاهیم نظم‌بخشی*[1] خود منظم می‌کند، کنار می‌آیند:

> کل زندگی درونی به صورتی که توسط روان‌شناسی تا حدی بی‌ارزش‌شده دسته‌بندی می‌شود، شاهدی بر تلاش انسان برای تبدیل خود به دستگاهی کارآمد، مشابه الگوی مورد نظر صنعت فرهنگ است. ظریف‌ترین واکنش‌های آدم‌ها چنان مجرد شده‌اند که تصور هر آنچه برای خودشان خیلی خاص است، صرفاً در قالب مفاهیم کاملاً مجرد وجود دارد: فردیت به ندرت تجلّی دیگری جز یک دست دندان براق و خلاص‌شده از بوی بدن و احساسات فردی دارد. موفقیت تبلیغات در صنعت فرهنگ در این است که مصرف‌کنندگان خود را ناگزیر می‌بینند آن کالاها را بخرند و مصرف کنند، حتی اگر بدانند کاربردی برایشان ندارد.[۳]

انکار تفاوت میان محصول و مصرف‌کننده، بین ظاهر و واقعیت، بین موضوع فردی و جامعه در یک وان فولادی سرشار از تفنن رخ می‌دهد و همه چیز تحت‌الشعاع زهری به نام مشابهت و یکسانی قرار دارد.

در جریان فرایند تاریخی، تجسمات صنعت فرهنگ به گوشت و خون جامعه بدل می‌شود و زیبایی‌شناسی متعالی انگیزه‌های محقر به سطح سرکوب محض، مقدمه‌چینی و خطر عقیم‌شدگی فرهنگی نزول می‌کند. هر

---

1. concepts of order

گونه تفاوتی بین طبیعت و جامعه از بین می‌رود؛ چون جامعه خود را به صورت طبیعت درمی‌آورد و از آن تقلید می‌کند. نوع بشر به موجودات تهی و بی‌بنیانی بدل می‌شود و ماشینی‌شدن صنعت فرهنگ نقش خود را بر وجود آدم‌ها می‌زند.

این نکته بحث‌انگیز را می‌توان مطرح کرد که آدورنو و هورکهایمر[1] هرگز به آن اندازه که در فصل مربوط به صنعت فرهنگ مطرح کرده‌اند، به مفهوم فرهنگ‌گرایی بسیار جنجال‌برانگیز اریش فروم[2] نزدیک نشده‌اند؛ هرچند که دیدگاه ایشان بیش از آنکه جنبهٔ انسان‌گرایانه داشته باشد، با نقد منفی از فرهنگ و فرهنگ‌گرایی منفی سنخیت دارد. آدورنو در یک سخنرانی تحت عنوان بازنگری صنعت فرهنگ، به منتقدان خود پاسخ می‌دهد.[۴] او گرچه در این پاسخ، همگی ادعاها و تجزیه و تحلیل خود را دربارهٔ ماهیت بت‌گونهٔ کالاهای صنعت فرهنگ حفظ می‌کند ولی در نظریهٔ یکسانی کامل میان فرآورده و دریافت‌دارنده، اصلاحاتی به عمل می‌آورد و می‌گوید:

> تنها عدم اعتماد عمیق و ناآگاه آنها، آخرین بازماندهٔ تفاوت میان هنر و واقعیت تجربی در هویت معنوی توده‌ها، می‌تواند روشنگر این نکته باشد که چرا نتوانستند در ذهن افراد، خود را محصولی از صنعت فرهنگ جا بیندازند.[۵]

شکاف در جهان‌بینی یکپارچهٔ دیالکتیک روشنگری که در اینجا سر بر می‌آورد، ناشی از توسل دوباره به ناآگاهی به عنوان نقطهٔ مقابل آگاهی دستکاری شده است. یکی از پایه‌ای‌ترین مفروضات نظریهٔ نقد این است که انگیزه‌های غریزی، امکان نااهلی‌شدهٔ بالقوه‌ای را در برابر ادعاهای خودکامه‌گرایانهٔ فرایندهای اجتماعی پدید می‌آورند. مارکوزه در *اروس و تمدن*[3] تا آنجا پیش رفت که یک الگوی مثبت اجتماعی را بر اساس اصول

1. Horkheimer
2. Eric Fromm
3. *Eros and Civilization*

غریزی طبیعت عرضه داشت ولی آدورنو هرگز تا این حد پیش نرفت.[۶] در نظر مارکوزه، هنر و تجربهٔ زیبایی‌شناسی، تنها رسانهٔ توصیفی باقی‌مانده‌ای را خلق کردند که در آن یک طبیعت مقهور و محدود می‌تواند با محدویت‌ها و شرطی‌شدن‌ها مقابله کند. هنر، همان زخمی است که در فصل مشترک طبیعت و جامعه سرباز می‌کند. تصادفی نیست که آدورنو از منظر زیبایی‌شناسی، سینما را مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد، نه از منظر تفوق اقتصاد و بت‌وارگی کالاها و این امر در مقالهٔ *شفافیت‌های سینما*[۱] کاملاً مشهود است:

> زیبایی‌شناسی سینمایی، فارغ از ریشه‌های فنی صنعت سینما، وقتی بر پایه تجربه ذهنی قرار می‌گیرد، بهتر عمل می‌کند. کسی که بعد از مدت‌ها زندگی در شهر، چند هفته‌ای را در کوهپایه‌ها می‌گذراند و فارغ از تنش‌های شغلی، وقت خود را به گشت و گذار صرف می‌کند، احتمالاً به طرز غیرمنتظره‌ای تصاویر رنگی مناظر را همان‌طوری که با آنها مواجه می‌شود، تجربه خواهد کرد که یکی پس از دیگری بر او ظاهر می‌شوند، درست همتای فانوس جادوی دوران کودکی ما که تصاویر پشت سر هم جلوی چشم ما شکل می‌گرفتند. در همین ناپیوستگی آن حرکت است که تصاویر تک‌گویی‌های درونی به پدیده نگارش شبیه می‌شود. نسبت تحرک این تصاویر درونی به سینما احتمالاً مشابه نسبت جهان واقع به نقاشی یا اصوات به موسیقی است. بنابراین رسانه تکنولوژیک به خودی خود به زیبایی طبیعت ارتباط پیدا می‌کند.[۷]

آدورنو در این قطعه، به تجربهٔ زیبایی‌شناسانه به عنوان بخشی از تجزیه و تحلیل طبیعت درونی و بیرونی نگاه می‌کند و آن را سازندهٔ پایه و اساس زیبایی‌شناسی سینمایی قرار می‌دهد. مشابهت میان سینما و نگارش در

1. Transparencies on Film

قالب واژگان پدیدارشناسی مطرح می‌شود و این مقایسه به ارتباط میان نگارش و طبیعت از منظر بازآفرینی تقلیدی اشاره دارد، نه به موضوع آن به عنوان یک زبان.

اصلاً تصادفی نیست که در دایرهٔ درونی اصحاب نظریهٔ نقد، از بنیامین گرفته تا آدورنو ـ و زیگفرید کراکوئر[1] ـ تجسم تصویر سینمایی در پدیدارشناسی ریشه دارد نه در نمادگرایی. نظریهٔ نقد، نوعی روان‌کاوی خاصی را می‌طلبد که بر نظریهٔ *طبیعت‌گرای* انگیزه‌های غریزی تکیه می‌کند و در نتیجه در آن مرز میان خود و انسان‌شناسی مخدوش است. این امر به بینش‌ها و ادراک‌های نظریهٔ نقد در آن دوره از تجربه‌های انسانی منتهی می‌شود که بشر هنوز صاحب زبان مدوّنی نشده بود. در این چهارچوب، مفهوم تقلید که به دفعات در آثار آدورنو ظاهر می‌شود، جایگاه خاص خود را پیدا می‌کند. ژست و ادا با قواعد و قوانین اجتماعی تعریف می‌شود ـ به عبارت دیگر، به مدد یک الگوی شبه‌زبانی دستیابی به ارتباط ـ ادا درآوردن‌های تقلیدی، به گمان هلموت پلسنر[2] شامل «معنایی است که این احساس را تقلید می‌کند... در توصیف تقلیدی، محتوای روانی و شکل فیزیکی به صورت دو قطب جدایی‌ناپذیر یک واحد یکپارچه، به همدیگر ربط پیدا می‌کنند. آنها را نمی‌توان از هم جدا کرد و در یک رابطه دالّ و مدلولی قالب‌بندی کرد، مگر آنکه بتوان کیفیت بنیادین آنی و خودانگیخته آنها را از بین برد».[۸] در سینمای صامت، بازیگران معمولاً بیش از حد روی ژست و ادا و یک سبک اغراق‌آمیز تئاتری‌شده تکیه می‌کردند، تا اینکه شیوه‌های تقلیدی را به‌کار گیرند. برعکس، بازیگرانی که در همان دوره کار می‌کردند و هنوز هم مورد ستایش ما هستند (چهره‌هایی چون آستا نیلسن[3]) صرفاً به این خاطر در مرتبه‌ای فراتر از بقیه قرار می‌گیرند؛ چون استعداد آن

1. Siegfried Kracauer
2. Helmoth Plessner
3. Asta Nielsen

را داشته‌اند که از تقلید استفاده کنند و آنچه را می‌خواستند نشان دهند، در ظاهر فیزیکی خود بگنجانند. آدورنو ریشه‌های توصیف تقلیدی را در ایام کودکی انسان به مدد انتقال از یک حالت شبه‌طبیعی به یک حالت استفاده از زبان نشان می‌دهد. او در مقاله‌ای با نام *چاپلین دوباره*[1] چنین می‌نویسد:

> روان‌کاوی کوشش دارد تا چهره و اداهای دلقک را به واکنش‌های اولین دوره‌های کودکی و پیش از آنکه «خود» کودک شکل بگیرد، مربوط کند. ما از یادگارهای دوران کودکی خود، دربارهٔ چهرهٔ دلقک، چیزهای زیادی یاد می‌گیریم و دلقک‌ها با تصاویری که خلق می‌کنند، ارتباط برقرار می‌سازند. اگر می‌دانستیم که زبان مشترک میان کودک و دلقک، زبانی است که جاه‌طلبی آن را ندارد تا معنا خلق کند، در آن صورت می‌فهمیدیم این زبان چه می‌گوید و آن وقت می‌دانستیم که چرا کودک و دلقک به شیوه‌ای که برای ما قابل درک نیست، با هم ارتباط برقرار می‌کنند.[۹]

این قضیه با آنچه در فیلم‌های کمدین‌هایی چون لورل و هاردی رخ می‌دهد، آن‌قدرها تفاوت ندارد که گاه یادشان می‌رود که در حین تعقیب آدم دیگری، ناگهان زمینِ زیر پایشان خالی شده است. سینما رسانه‌ای است که ظاهراً برای عرضهٔ توصیف‌های تقلیدی فیزیکی امکانات ویژه‌ای دارد و بسیار مناسب است، درست برخلاف تئاتر که باید آگاهانه به ژست و اداهای بسیار اغراق‌شده و استیلیزه رو آورد. در نتیجه شاید به طور کلی باید به این مسئله اندیشید که آیا سینما به عنوان یک رسانه می‌تواند فرصت زیبایی‌شناختی مناسبی (برای تجسم‌بخشیدن به شیوه‌های تجربه، ناظر به زمانی پیش از آنکه «خودِ درونی انسان به شکل نهایی خود دست یافته باشد»، در سینما، حرکت «تصاویر در برابر چشم ما» و «واقعیتی فارغ از هر گونه مکانیسم ماشینی» ـ به گفتهٔ بنیامین ـ هم‌زیستی نرم و روانی در زمینهٔ

1. Zweimal Chaplin (Chaplin Twice)

اختلاط تصاویر و حرکت) فراهم می‌آورد. تغییر موضع نگاه، حس متفاوت نماهای ذهنی یا حس سقوط ناگهانی، همه و همه تکرارکنندهٔ تجربیات بصری و ماشینی مربوط به تلاش‌های خستگی‌ناپذیری هستند که هر کسی ـ وقتی یاد می‌گیرد به جای آنکه چهار دست و پا راه برود، می‌تواند بایستد و روی دو پا قدم بردارد ـ تجربه می‌کند. در این فرایند، نگاه خیره متوجه اشیایی است که دست می‌خواهد بگیرد ولی نمی‌تواند به آن برسد.

آدورنو در *نظریهٔ زیبایی‌شناسی*، به این نکته اشاره می‌کند که یکی از مشخصه‌های مدرن هنر، «رابطه میان ناظر و اثر است که به درک هنر از سوی ناظر ربطی ندارد». برعکس، به نظر می‌رسد که ناظر در اثر هنری غرق شده است. این امر به طریق اولی، دربارهٔ فرآورده‌های هنر مدرن که چون قطاری متحرک در فیلم به سوی تماشاگر می‌آید، بیشتر مصداق دارد.[۱۰] جوزف فروکل[1] در رسالهٔ خود که دربارهٔ برداشت آدورنو از تقلید نوشته است، نشان می‌دهد که این مفهوم به طور کلی به مجموعه‌ای از عوامل بستگی دارد که تغییر موضع از سازش بی‌اختیار و ناگزیر به تقلید و شباهت‌سازی‌های دلخوشانه را تنظیم می‌کنند.[۱۱] آدورنو از تحریم تصاویر به عنوان مرزی برای تاریخ فرهنگی انسان سخن می‌گوید که عبور از آن ممکن نیست. این امر در وهلهٔ اول غافلگیرکننده به نظر می‌رسد. آن هم نه به این خاطر که اولویت این تحریم و برداشت سخت و جدی از مفهوم تقلید، ظاهراً منحصر به فرد خاص به نظر می‌رسد؛ به هر حال، این تحریم تولید مشابه را که انگیزهٔ تقلید بر آن متکی است، ممنوع می‌کند ولی تصویر رازگونه و اسرارآمیز به تشابه آیینه‌گونه تکیه ندارد، حال آنکه صنعت فرهنگ، تصاویری خلق می‌کند که عین و مشابه طبیعت ثانویهٔ جامعه است و در نتیجه بر تشابه مثبتی پافشاری می‌کند. به این ترتیب، چنین تصاویری اصول تحریم را زیر پا می‌گذارند. ریشه و منشأ تحریم به تابوها ارتباط پیدا

---

1. Josef Fruchtl

می‌کند و از یک دوره پیش از تاریخ برمی‌خیزد که تقلید هم از همان‌جا ناشی می‌شود. آدورنو در نظریهٔ زیبایی‌شناسی خود که پس از مرگ او انتشار یافت، نه تنها تقلید، تحریم و تابوها را به همدیگر ارتباط می‌دهد، بلکه رابطهٔ درونی بین آنها را مدیون یک مسئلهٔ زمانی می‌داند که از تداوم حیات و مرگ ناشی می‌شود. او چنین می‌نویسد:

> یکی از جنبه‌های هنر که سابقهٔ آن به ایام بسیار قدیم باز می‌گردد، مسئلهٔ تداوم حیات و زودگذر بودن و ناپایداری عمر این‌جهانی است. این مفهومی است که در کنار عوامل دیگری، به میراث تقلید بشر تداوم می‌بخشد. فقط تعداد محدودی از محققان بوده‌اند که به این واقعیت اشاره و تأکید کرده‌اند که هر تصویر، فارغ از محتوای خاصی که عرضه می‌دارد، در وهلهٔ اول پدیده‌ای برای بازآفرینی و خلق تداوم است.[۱۲]

آدورنو بحث خود را با نقل‌قولی از فوربنیوس[1] انسان‌شناس و فرهنگ‌شناس ادامه می‌دهد و اضافه می‌کند:

> تصاویر برجامانده در دل غارها که انسان‌های اولیه ترسیم کردند، کوشش دارند تا حیوانات را جاودانه کنند. آنها درست همتای ستارگان ابدی در آسمان هستند.[۱۳]

مشکل تداوم حیات در این جنبه از جاودانه‌شدن ریشه دارد. آدورنو این نکته را مطرح می‌کند که «در حال و هوای تحریم تصاویر، تداوم و بقا، منشأ خلق احساس گناه نسبت به زندگان شد». افزون بر آن، «عدم تمایل به نقاشی آدم‌ها» از این فکر جادویی ریشه می‌گیرد که اگر چیزی شبیه به انسان خلق شود، نظیر خلق عروسک‌هایی از آدم‌ها که بعداً با سوزن زدن به آنها می‌توان فرد مورد نظر را عذاب داد، در نهایت می‌تواند علیه خود او به‌کار گرفته شود. به این تعبیر، خلق پیکر مومیایی درگذشتگان، اولین گام در مسیر

1. Forbenius

استحالهٔ ترس جادویی از حس انتقام‌جویی مردگان بوده است. آدورنو با ارجاع به تحقیقات انجام‌شده در عرصهٔ انسان‌شناسی فرهنگی، از مومیایی‌شدگان به عنوان اولین نشانه‌های توسعهٔ یک «اندیشهٔ تداوم حیات مبتنی بر زیبایی‌شناسی» نام می‌برد و آن را کوششی برای اعطای حق تداوم حیات به مردگان و حضور متداوم آنان در میان زندگان می‌داند و خود آن را معادل شورش *علیه مرگ*[1] نام می‌نهد.[۱۴]

در نتیجه، در تفسیر تحریم تصویر و برداشت رایج از آن در دورهٔ پیش از تاریخ و پیش از ظهور دین توحیدی یهودیت، ابهامی وجود دارد. از یک‌سو، این امر به انهدام تصویر به منظور تسکین‌دادن میراث جان‌گرایی و از سوی دیگر به نمایش اقتدار و استقلال از خلال آنچه به تصویر درآمده، منجر می‌شود. کما اینکه آدورنو در نقل‌قول از انسان‌شناسانی فرهنگی هم به آن اشاره می‌کند و می‌نویسد:

> اسپایزر[2] این انتقال را به صورت حرکت از ایدهٔ حفظ و نگهداری مردگان و تقلید حضور زنده و جسمانی آنان، به اشارهٔ نمادین به ادامهٔ حیات و حضور آنان تعبیر می‌کند که در حرکت به سمت ساختن مجسمه از چهره‌های سرشناس نیز متجلی است.[۱۵]

گرچه زیبایی‌شناسی آدورنو را می‌توان با تحریم خلق تصویر در دین یهود مرتبط دانست ولی باید اضافه کرد که نظریه‌های او با نظریه‌های آندره بازن[3] دربارهٔ تصویر هم مشابهت‌هایی دارد. بازن اعتقاد دارد که هنر مومیایی‌کردن مردگان، اولین نمونهٔ هنر تصویرنگاری است و می‌نویسد:

> اولین مجسمه‌های مصری، در واقع مومیایی‌هایی بودند که به مدد داروهای مختلف عمدتاً برگرفته از نمک، پدید می‌آمدند.[۱۶]

---

1. revolt against death
2. Speiser
3. André Bazin

او سپس ادامه می‌دهد که چون لازم بود تا اجساد مومیایی‌شده از تعرض راهزنان و سارقین در امان بماند، هنر چهره‌نگاری و کنده‌کاری و مجسمه‌سازی ابداع شد تا مانع از انهدام انسان در اثر گذر زمان و مرگ باشد و از اینجا بود که مسئلهٔ خلق شباهت میان چهرهٔ خلق‌شده و چهرهٔ واقعی فرد مورد نظر، مطرح شد.[۱۷]

آندره بازن در نهایت به بحثی علاقه‌مند است که کراکوئر هم آن را مطرح کره بود؛ بحثی مربوط به این پرسش که به لحاظ روان‌شناسی و پدیدارشناسی، آیا چیزی تحت عنوان تجسم بی‌واسطه از شیء وجود دارد یا نه؟ بازن، همتای کراکوئر، این بحث را در عرصهٔ سینما مطرح می‌کند ـ هرچند آن را ابتدا دربارهٔ عکاسی صادق می‌داند ـ که «اینک برای اولین‌بار، تصویر اشیا درست مانند تصویر عمر آنهاست و مومیایی‌شده باقی می‌ماند».[۱۸] در واقع این امکان توسط تکنولوژی فراهم شده است و عدسی دوربین و سپس دستگاه نمایش نه تنها شاهدی بر شباهت شیء و تصویر گرفته‌شده و سپس نمایش داده‌شده از آن است، بلکه گواه آن است که آن شیء برای لحظه‌ای در زمان وجود داشته است.[۱۹] ولی حالا یک پرسش پیچیده و سردرگم‌کننده پیش می‌آید و آن هم این است که چنین شیءشدن آشکاری، که توسط یک دستگاه مکانیکی عرضه شده، تا کجا در ارتباط با مسئلهٔ قدیمی تصویرسازی قرار می‌گیرد؟ این نکته نیز جالب است و جای توجه دارد که بازن کاتولیک و کراکوئر یهودی‌مذهب، هر دو به مسئلهٔ رستگاری اشاره می‌کنند.

موضوع تحریم تصویر از تحریک و انگیزش، از خلال تقلید نمادین، تا استقلال نمایش و در نتیجه دستیابی به این درک که تصاویر در نهایت درهم می‌آمیزند، نقش مهمی در بشارت دادن استقلال زیبایی‌شناسی تصویری عرضه داشته است.

اگر تأثیر تحریم تصویر را بر تاریخ هنر در نظر بگیریم، خود را درگیر مشغلهٔ ذهنی مشابهی خواهیم یافت. عرفان یهودی در بابِل تحت تأثیر این

برداشت روشن از حضور شیء نقاشی یا تصویرشده در تصویر یا مجسمه یا نظایر آن بود. به عبارت دیگر، تصویر، همه چیز بود؛ در آن نفسی از انفاس خداوند وجود داشت و در نتیجه باید تحریم و ممنوع اعلام می‌شد. به همین خاطر است که در *تلمود* می‌خوانیم:

> هر نقشی می‌توان خلق کرد، جز نقش چهرهٔ آدمیان.

و زُهَر[1] از آن نتیجه می‌گیرد که:

> چهرهٔ آدمی برتر از هر چیز دیگری است.

در سفر خروج[2] از عهد عتیق چنین آمده است:

> هیچ‌گونه بتی به شکل حیوان روی زمین، پرنده در آسمان یا حتی ماهیان درون دریاها برای خود درست نکن.

وفادار ماندن به این تحریم به برداشت‌های متفاوتی از هنر در دین یهود منتهی شد که با مطالب مندرج در سفر پیدایش ارتباط تنگاتنگی دارد.

اگر کسی به بررسی بحث‌های مربوط به هنر و دین در طی تاریخ بپردازد، در آن صورت مشاهده خواهد کرد که این بحث به طرز معقول و موجه و با یک منطق ذاتی و درونی، همواره به مسئلهٔ رابطه میان استقلال نقش از طریق سیمای نقش‌شده مربوط بوده است.[۲۰] هماهنگ با برداشت‌های گنوسی، که در آن هر تصویری که مشابه خداوند است خود، خداگونه است، تنها تصاویری که غیرشبیه هستند می‌توانند خلق شوند. تصویری که به عبارت دیگر، از اشیا و موجوداتی ساخته می‌شوند که نه در آسمان هستند، نه در زمین و نه حتی در دریا، تنها در این صورت است که این نقش به بت و بت‌پرستی منتهی نمی‌شود. مردم بابل و بعدها کابالیست‌های گنوسی، با این مسئلهٔ شباهت و یکسان بودن کلنجار رفتند،

---

1. Zohar

۲. آیه ۲۰، سوره ۴.

حال آنکه همین مسئله در قرون وسطی اهمیت چندانی نداشت و آن‌قدرها مطرح نمی‌شد.

برداشت گنوسی از مسئلهٔ تحریم تصاویر، در نهایت به یک نفی قطعی در خلق تصویر هر آنچه جان و حیات دارد، منتهی می‌شود و مسئلهٔ شباهت، به شیوه‌ای کاملاً حیرت‌انگیز و غافلگیرکننده، به زیبایی‌شناسی مدرنیسم پیوند می‌یابد. به نحوی غیرتصادفی، آثار بنیامین و کافکا را، البته به شیوه‌ای ظریف و بسیار حساس، می‌توان به مبانی فکری کابالسیت‌ها ارتباط داد. البته این را هم بگویم که خود من تا حدی نگران آن هستم که آیا به لحاظ تاریخی شولم،[1] بنیامین یا کافکا واقعاً از سنت عرفانی کابالیسم و الاهیات یهودی و ارتباط آنها با یکدیگر اطلاع داشتند یا نه و در عین حال اضافه می‌کنم که به هیچ وجه آرزوی آن را ندارم که نشان دهم اندیشهٔ تحریم تصویر را می‌توان دربارهٔ *نظریهٔ انتقادی* به‌کار برد ـ هرچند احساس می‌کنم که این نظریه احتمالاً تحت تأثیر مباحثی در عرفان یهودی بوده است ـ و دربارهٔ مفهوم تقلید و نظریهٔ کلی تصاویر، می‌توان به دیدگاه‌های تازه‌ای رسید.

آدورنو در کتاب *تشریفات رؤیا*[2] در مدخل روز دوازده نوامبر سال ۱۹۵۵ از یک رؤیای امتحان‌دادن خبر می‌دهد و به شیوهٔ زیرکانه‌ای به طرح مسئلهٔ تحریم می‌پردازد. فرد خواب‌بیننده، قرار است امتحان نهایی خود را در مبحث جامعه‌شناسی دربارهٔ تحقیق اجتماعی نظری، پس بدهد. پاسخ‌های او به پرسش‌هایی دربارهٔ تکنیک‌ها و مفاهیم نظری، همگی اشتباه هستند. از سوی دیگر چنین به نظر می‌رسد که او مشکل زبان انگلیسی هم داشته باشد ولی منطق فرویدی دیدن رؤیای امتحان این است که در نهایت بر ترس از امتحانی که در پیش رو دارد، از طریق به یادآوری امتحان‌هایی که پیشتر داده و از آنها با موفقیت و سربلند بیرون آمده است، چیره می‌شود و خود مسائل پیرامونی نیز به نوعی این دوگانگی را نشان می‌دهد:

---

1. Scholem

2. *Traumprotokolle* (*Protocols of Dream*)

امتحان‌کننده که دلش به حال غفلت و نادانی‌های من سوخته بود، اعلام کرد که حالا دربارهٔ تاریخ فرهنگ از من پرسش خواهد کرد. او یک پاسپورت آلمانی را که در سال ۱۸۷۹ صادر شده بود به من نشان داد. در ورق آخر پاسپورت جمله‌ای به نیت خداحافظی نقش بسته بود. جمله چنین بود: «حالا برو و با جهان واقع روبه‌رو شو، ویلی کوچولو» این جمله به صورت یک برگ طلایی حک شده بود. از من پرسیده شد که اهمیت آن در چیست؟ من پاسخ خود را با ذکر جملاتی طولانی و شرح و بسط‌های مفصل در این مورد آغاز کردم که سابقهٔ استفاده از طلا برای چنین قصد و نیت‌هایی به شمایل‌های بیزانسی و روسی بازمی‌گردد. مسئلهٔ تحریم تصاویر در آن ایام به شدت جدی گرفته می‌شد و دربارهٔ همه چیز جز کارهایی که با طلا انجام می‌گرفت ـ که ناب‌ترینِ فلزات بود ـ صدق می‌کرد. بنابراین هنرمندان از طلا در خلقِ تصاویر بر سقف‌های ساختمان‌های باروک، در ساخت مبلمان و وسایل تزیینی استفاده کردند و نگارش تزیینی با مرکب طلایی یا تزیین با آب طلا در پاسپورت‌ها هم نشانه‌ای از همین سنت است. دانش عمیق من در این مورد با شور و استقبال امتحان‌کننده روبه‌رو شد و من توانستم با موفقیت از عهدهٔ امتحان سربلند بیرون آیم.[۲۱]

به راحتی می‌توان در این عبارات، حرکت از تصویرسازی به نگارش را از خلال سنت عظیم تحریم تصاویر مشاهده کرد. تلاش آدورنو برای رهایی‌بخشیدن به سینما در قالب واژگان زیبایی‌شناسانه در *شفاف‌سازی سینما* نیز مسیر مشابهی می‌پیماید که در چند سطر بالاتر نیز به آن اشاره کرده بودم. او میان زیبایی‌شناسی سینما و نگارش، تشابهی قائل می‌شود و می‌نویسد:

در ناپیوستگی آن حرکات است که تصاویر تک‌گویی‌های درونی به پدیدهٔ نگارش شبیه می‌شود؛ نگارش در برابر چشم ما به حرکت درمی‌آید و در عین حال در قالب نشانه‌های انتزاعی خود

> ثابت است. این حرکات تصاویر درونی برای سینما، حکم صدا برای موسیقی را دارد.[۲۲]

تصویر عکس‌گونه به عنوان میراث مشروع زیبایی طبیعی متظاهر می‌شود. آدورنو، هوادار جدی آن، دوست دارد سینما چنین خصلتی داشته باشد ولی تا به آنجا که شبیه نگارش از کار درآید. او در قطعهٔ طولانی‌تری در کتاب *دیالکتیک روشنگری* دوباره به موضوع تحریم تصویر و رابطهٔ آن با نگارش اشاره می‌کند. آدورنو چنین می‌نویسد:

> عینیت تصویر، در دنبال کردن صادقانهٔ تحریم آن حفظ می‌شود. این دنبال کردن و پیگیری ــ که آن را می‌توان نفی مصممانه (determinate negation) خواند ــ در برابر اقتدار مفاهیم انتزاعی، نسبت به شهود فسادآفرین، هیچ ایمنی خاصی دریافت نمی‌دارد حال آنکه این امر دربارهٔ شکاکیت صادق نیست که در آن، هم درستی و هم خلاف به یک اندازه بیهوده‌اند. نفی مصممانه اندیشه‌های معیوب مطلق‌گرایی، بت‌پرستی و نظایر آنها را مردود می‌شمارد و آنها را با اندیشه‌ای مواجه می‌کند که نمی‌توانند هم‌طراز آن خودنمایی کنند ولی دیالکتیک، برعکس، هر تصویری را به عنوان متنی نگارشی تفسیر و معنا می‌کند.[۲۳]

همان‌طور که سعی کرده‌ام نشان دهم، مفهوم نفی قطعی[1] شکل‌یافته در بحث تحریم تصویر، در برداشت‌های بنیادگرایانه از مسئلهٔ تحریم عرضه‌شده در سفر پیدایش از کتاب عهد عتیق منشأ می‌گیرد و در جریان‌های گنوسی اعتبار خاصی دارد. چهره‌های خاص چون فرشتگان مقرب درگاه باری‌تعالی، که معمولاً فقط سر و بال دارند، در آثار هنری یهودی در قرون وسطی به چشم می‌خورند. این موجودات پیوندی، که ترکیبی از اشکال انسانی و حیوانی‌اند، دقیقاً با محدودیت‌های تحریم که هر گونه شباهتی را به

---

1. determinate negation

موجودات مخلوق و بر اساس آن به خالق مطلق ممنوع می‌دارد، کنار می‌آیند و از آن محدودیت‌ها پیروی می‌کنند. آنها اشکالی هستند که به شیوهٔ غریبی، اصل نفی قطعی را رعایت می‌کنند، بی‌آنکه به ورطهٔ بت‌پرستی بیفتند. تازگی و مدرن بودن این اشکال ـ که به ویژگی‌هایی اشاره دارد که بنیامین عامدانه و نه به تصادف به عنوان فرم تمثیلی در درام‌های تراژیک باروک بازمی‌یابد ـ با ممنوعیت نمایش پیکر کامل هماهنگی دارد و از خطر شباهت با موجودات و لاجرم با پروردگار پرهیز می‌کند: تقسیم‌بندی، نگاه به تصویر به منزلهٔ «شباهتی غیراحساسی» به نحو موفقیت‌باری تقلیدی می‌آفرینند که با مفهوم «تحریم تصاویر» جور درمی‌آید.

مسیر توسعهٔ آغازشده از تابو دانستن تصاویر تا تحریم تصاویر، که ناشی از یک دین توحیدی است، آشکارا به محدوده‌های علم کلام و الاهیات ختم و محدود نمی‌شود. این امر در آخرین مراحل خود، در نظریهٔ زیبایی‌شناسی آدورنو به نحو بنیادینی، غیردینی شده و بُعد تازه‌ای کسب می‌کند که به استقلال زیبایی‌شناسی منتهی می‌شود. او می‌نویسد:

> می‌توان گفت که تحریم تصویری که در عهد عتیق مطرح شده، می‌تواند، سوای جنبه کلامی آن، جنبه‌ای زیبایی‌شناسانه داشته باشد. از ممنوعیت خلق نقش ـ هر چیزی ـ در واقع این امر مستفاد خواهد شد که اساساً چنین تصویری امکان خلق ندارد. از خلال کپی‌برداری در هنر، لذت ظاهری در طبیعت، ماهیت خودبودگی خود را که درک زیبایی‌های طبیعت از آن سرچشمه می‌گیرد. هنر تنها در جایی به ظاهر طبیعت وفادار می‌ماند که مناظر طبیعی را که از خلال نفی هنری آن به نظر می‌رسد، به یاد می‌آورد.[۲۴]

زیبایی طبیعی در ذات خود، به صورتی که در هر تصویر از خلال مفهوم نفی قطعی توصیف می‌شود، تمثیلی از جامعه است و در نتیجه خود رمز و

پیام سلطهٔ اجتماعی طبیعت است. در کتاب دیالکتیک روشنگری قطعه‌ای هست که این نکته را با خلق تصویری به خوبی جمع‌بندی می‌کند. آدورنو در این قطعه چنین می‌نویسد:

> ستایش خورشید نوعی بت‌پرستی است. تصویر درختی شعله‌ور، الهام‌بخش صحنه‌ای از شکوه روز است که جهان را روشن می‌کند، بی‌آنکه همهٔ آن را در شعله‌های خود بگیرد.[۲۵]

نفی قطعی، جایگاهی برای آرمان‌شهر حفظ می‌کند و نفی در واقع پیش‌شرط احتمال وجود اختلاف است.

پس این چه نظریهٔ زیبایی‌شناسانه‌ای است که الهام این‌جهانی و غیردینی را از نفی قطعی تحریم تصویر موجود در الاهیات گنوسی هم‌ساز با سرشت سینما ـ که خود یک شیوهٔ بازتولید مکانیکی است ـ بیرون می‌کشد؟ آیا مگر تصاویر سینمایی همیشه عین و مشابه تصاویر طبیعی ولی به تعبیری مکانیکی نیستند؟ آیا مگر تصاویری از اشیا و آدم‌ها یا هر آنچه در برابر دوربین حرکت می‌کند، عرضه نمی‌دارند؟ آیا ویژگی‌هایی از سینما نیست که در برابر استحاله به فرمی از نوشتن، به شیوه‌ای که آدورنو در سر داشت، مقاومت می‌کنند؟ آیا فرقه‌های نوبنیادگرایانهٔ یهودی درست نمی‌گویند که سینما را به نوعی، ناقض اصل تحریم تصاویر به حساب می‌آورند؟

شیوه‌ای که صنعت فرهنگی به مدد آن تصویرسازی می‌کند، ظاهراً از همین بحث حمایت به عمل می‌آورد. بازآفرینی تکنیکی و ویژگی‌های تصویری تصاویر سینمایی، که واقعی به نظر می‌رسند، با اصول و مبانی تحریم تصاویر جور درنمی‌آیند. تصویر به صورت بت و شیء پرستیدنی درمی‌آید. جدایی بحث‌های مربوط به زیبایی‌شناسی سینمایی، از تجزیه و تحلیل‌های مبتنی بر بت‌پرستی و پرستش اشیا، در اصول و مبانی نظریهٔ انتقادی اختلال‌هایی پدید می‌آورد. پیشنهادهای آدورنو دربارهٔ یک نظریهٔ

منسجم سینمایی، که او را به آثار و تفکرات بنیامین و به‌ویژه آرای کراکوئر نزدیک می‌کند، ناقص و تا حدودی نافی نظریه‌هایی است که در بحث صنعت فرهنگی مطرح می‌شود. بحث زیبایی‌شناسی سینمایی، تصاویر منفرد و مونتاژ را از طریق اندیشهٔ اصولی *تحریم تصاویر* به عنوان انتقال‌دهندهٔ تصاویر «ماقبل تاریخی» هر شخص در نگارش ـ تصاویری با کیفیات تقلیدی که کماکان حاوی شکل بی‌ساختار عملکردهای عرفان «ماقبل تاریخی» و عملیات جادوگرانهٔ آن هستند ـ به هم متصل می‌کند. تأکید موجود بر این شکلِ انتقال تصاویر به منزلهٔ *نگارش* را می‌توان در آثار فیلم‌سازان آوانگارد ـ از آیزنشتاین تا به امروز ـ پیدا کرد. آنان همچنین به درهم‌شکستن خصلت وهم‌گونهٔ سینما علاقه داشتند که به هر تصویر امکان می‌دهد تا خود را از قاب محدودکنندهٔ آن، ساختار اسطوره‌ای روایت سینمایی، جدا کند و آن را به شیئی عینی فاقد هدف تغییر ماهیت دهد که در نهایت به «جنبه‌ای از واقعیت که فاقد هر گونه خصلت ماشینی است» بدل می‌شود. (بنیامین) نظریه‌های مونتاژ زمینه‌های تئوریک برای انتقال تصاویر منفرد به منزلهٔ نگارش را فراهم می‌آورند.

اصلاً تصادفی نیست که کلوگه[1] در حال و هوای ابهام هواداران نظریهٔ انتقادی نسبت به تصاویر، رشد کرد. او دربارهٔ زیبایی‌شناسی فیلم‌های خود و با ارجاع به موضوع *تحریم تصاویر* چنین می‌گوید:

> کلوگه: بله ما از تلاش‌های خود دست برنخواهیم داشت. این استحاله‌ها، این همگامی هم‌زمان، یک عنصر منفرد است. تجلی دیگر ـ منظورم این است که یک نما نشان دهیم و بعد نمای دیگری که هیچ‌کدام نشانگر تصویر نیستند ـ به خاطر تضادی که بین آنها هست، ناقص همدیگر خواهند بود. سپس تصویر سومی پدید خواهد آمد که از تدوین ناشی می‌شود و در خودِ تک‌تک

---

1. Kluge

تصاویر متجلی نیست. این تصویر سوم، همان تصویر آرمانی سوم است که از مدت‌ها پیش در ذهن تماشاگر حضور داشته است.
کخ[1]: آیا در این صورت این تصویر سوم همان آرمان‌شهری است که در پی بحث تحریم تصاویر می‌آید؟
کلوگه: به مفهوم ادبی کلمه همین‌طور است؛ چون از پیش وجود نداشته است.[۲۶]

نه تنها سینمای پیشرو ـ آوانگارد ـ چنین رویکردی را می‌پذیرد و با آن کنار می‌آید، بلکه نقد ایدئولوژی در سینما هم در اثر نظرات سینمایی فمینیستی تقویت شده است. در اینجا نیز تمرکز روی مفهوم بت‌وارگی، که در آن ارجاع روشن و صریحی به نظریه‌های فرویدی مطرح می‌شود ـ که در آن پرستش بت‌واره‌ها به عنوان نشانه‌های یک استراتژی سرسختانهٔ انکار جنس مونث تعبیر می‌شود و در هر فرهنگ مبتنی بر مردسالاری، قربانی تحقیر و سرکوب می‌شود ـ به نوعی نشانهٔ بیماری، مبدل خواهد شد. اگر همگی بشریت، در تصویر یک جنس تجلی یافته بود، در آن صورت همه چیز شبیه بت‌وارگی مهرخورده روی آن جنس می‌بود. به این تعبیر، نظریه‌های سینمایی فمینیستی بر پایهٔ این ملاحظات قرار می‌گیرد که با توسعهٔ منطق زیربنای بت‌پرستی و مفروض دانستن هویت، مباینت دارد.

بنابراین برخی بحث‌ها در نظریه‌های سینمایی فمینیستی نیز به نتیجه‌گیری‌های مشابهی ختم می‌شود ولی در نهایت دیدگاه‌های زیبایی‌شناسانهٔ مشابهی پدید می‌آورد ـ به این تعبیر که با هر سینمای روایی مبتنی بر ویژگی بت‌وارگی فرهنگ مردانه مخالفت می‌کند ـ و خود را در صف سینمای پیشرو قرار می‌دهد. ظاهراً نظریهٔ انتقادی هنوز در عرصهٔ سینما و بحث‌های نظری سینمایی جایگاه خاص خود را دارد و کهنه نشده است، با این همه توسعهٔ مفید یک ارتباط سینمایی/ نظری بین حد افراطی

1. Koch

تقلید و تحریم تصاویر هست که باید شکل بگیرد و مورد استناد و استفاده واقع شود. از این نظر، اگر برخی زمینه‌های مقدماتی را نادیده بگیریم، می‌توانیم بگوییم که نظریهٔ انتقادی هنوز حاوی نکته‌های بسیار خوب و ارزنده‌ای برای نظریه‌ها و زیبایی‌شناسی سینمایی است که کمتر بدانها پرداخته شده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, trans. John Cumming (London: Verso, 1979). (FIRST published as *Dialektik der Aufklarung* in 1944 by the Social Studies Association, Inc., New York).
2. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechnaical Reproduction" (1936), in *Illumination*, trans. Harry Zohn, ed. And introd. Hannah Arendt (London: Johnathan Cape, 1970).
3. Adorno and Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, 167.
4. Theodor W. Adorno, "Culture Industry Reconsidered," in J. M. Bernstein, ed., *The Culture Inustry* (London: Routledge, 1991), 85-94. Translation by Anson G. Rabinbach, *New German Critique*, no. 6 (1975): 12-19.
5. Ibid., 91.
6. Herbert Marcuse, *Eros and Civiliztion* (Boston: Beacon Press, 1955).
7. Adorno, "Transparencies on Film," trans. Thomas Y. Levin, *New German Critigue*, nos. 24/25 (1981/82), 156.
8. Helmuth Plessner, *Philosophische Anthropologie* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970), 61, 63.
9. "Zweimal Chaplin," in Theodor W. Adorno, *Ohne Leitbild: Parva Aesthetica* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1967), 90.
10. Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory* (1970), trans, C. Lenhardt (London: Routledge & Kegan Paul, 1984), 19.
11. Joseph Fruchtl, *Mimesis: Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno* (Wurzburg, 1986).

12. Adorno, *Aesthetic Theory*, 393.

13. Ibid.

14. Ibid. 393.

15. Ibid.

16. André Bazin, "The Ontology of the Photographic Image," in *What Is Cinema?*, trans. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1971, 9.

17. Ibid., 10.

18. Ibid., 15.

19. Ibid., 14.

20. I refer in what follows to the results of recent debates presented by Malka Rosenthal. My Approach owes much to her essay, and my quotations from the Telmud and the Zohar are taken from it. See: Malka Rosenthal, "Mach dir kein Bildnis" (Ex. 20.4) und Im Ebenbild erchaffen (Gen. I.26 ff); Ein Beitrag zur Erforschung der judischen Ikonophobie im mittelalter, and Zofia Amesenowa, "Das messianische Gastmahl der Gerechten in einer hebraischen Bibel aus dem 13. Jahrhundert: Ein Beitrag zur eschatologischen Ikonographie bei den Juden," in Lieselotte Kotzshce and Peter von der Osten-Sacken, ed., *Wenn der kommt: Das judisch-christliche Verhaltnis im Spiegel mittelalterlicher Kunst*, Veroffentlichungen aua dem Institut Kirche and Judentum, vol. 16 (Berlin, 1984).

21. Theodor W. Adorno, "Traumprotokolle," in *Gesammelte Schriften* (Frankfurt a. M.: Suhrkam, 1966), 20.2: 578.

22. Adorno, "Transparencies on Film," 156.

23. Adorno and Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, 24.

24. Adorno, *Aesthetic Theory*, 100.

25. Adorno and Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, 219.

26. Gertrud Koch, "Die Funktion des Zerrwinkels in zertrummernder Absicht: ein Gesprach mit Alexander Kluge," in R. Erd. Et al., eds., *Kritische Theorie un Kultur* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989).



کاتولیسیسم در سینما: تصویر و باور نزد ژیل دلوز

پائولا ماراتی

ایرج قانونی

سینما ۲: زمان ـ تصویر از ژیل دلوز، با ادعایی سنگین و معماگونه تمام می‌شود: مفاهیم سینما در سینما افاده نمی‌شوند و با این همه، مفاهیمی *متعلق* به سینما هستند و نظریه‌هایی *دربارهٔ* سینما.[۱] تمایز میان مفهوم‌ها و نظریه‌ها زمانی وجه معمایی‌شان کاسته می‌شود که این را منظور داریم که از نظر دلوز، فلسفه و سینما هر دو کارهای عملی خلاق‌اند. فلسفه آفرینندهٔ مفهوم‌هاست و سینما آفرینندهٔ تصویرها. فلسفه بر ابژه‌های ازپیش‌داده تأمل نمی‌کند، چیزی را که بدون آن وجود نخواهد داشت خلق می‌کند، درست به مانند علوم و هنرها. اگر بنا باشد فلسفه با سینما مواجه شود، این مواجهه باید هیئت مفهوم‌های تازه‌ای را به خود بگیرد که متعلق به سینماست و نه هیچ چیز دیگر.[۲] اگر چنین مواجهه‌ای ممکن است، از آن روست که از نظر دلوز سینما به کمک تصویرها می‌اندیشد: خلق راه‌های تفکر، رسالت و رؤیای مشترک فیلسوفان و فیلم‌سازان است.

چنین توصیفی از رویارویی فلسفه و سینما مطابق تجربهٔ خاص دلوز است. دو کتاب او دربارهٔ سینما مشخصهٔ تغییر مهمی در *کار فکری* اوست و تصویر جدیدی از رابطهٔ میان تصویرها و تفکر به دست می‌دهد. دلوز، به

دنبال توصیف منطق تصویرهای سینمایی، به توصیف قدرت اندیشهٔ درون‌ذات یا حال[1] در خود تصویرها می‌پردازد. او با بررسی تحلیل برگسون از جایگاه هستی‌شناختی تصویرها به همراه تاریخ سینما، فلسفهٔ درون‌ذاتیت[2] خاص خویش را طرح می‌کند. رسالت اندیشه، در فلسفه، سینما یا هر جای دیگری، رسالت تغییر ایمان می‌شود. ما مدرن‌ها نیازمند باور به جهانیم؛ مسئلهٔ ما نه غیاب خداوند، که غیبت خود *ما* از *این* جهان است. آنچه ما فاقدیم، اعتقاد به امکان خلق صورت‌های جدید هستی و امکان آزمودن شکل‌های جدید زندگی است. چنین اعتقادی نه موضوع شناخت و نه تصویرگری[3] است بلکه موضوع تقلیب[4] فکر است. از نظر دلوز، سینما در بهترین لحظات خود دارای این قدرت قلب‌کردن، قدرت فیلم‌ساختن، نه از واقعیت که از پیوند میان انسان و جهان است.

تفکر بدون تصویر

دلوز ابتدا در *نیچه و فلسفه* و *تفاوت و تکرار*، آنچه را *تصویر (جزمی) تفکر* می‌خواند اعلان می‌کند.[۳] البته، این نقد بدون همراهی برنامه‌ای مثبت[5] برای تفکر، فراخوانی برای شکل دیگری از اندیشیدن، نیست. تفاوت و تکرار، به شیوه‌ای کاملاً متجانس آن را تفکر بدون تصویر می‌خواند. در اینجا چه چیز در بین است؟ چرا دلوز تصویر را که تهدیدی برای تفکر است، فرا می‌خواند. مضمون تصویر تفکر در کتابش در ارتباط با مسئلهٔ آغاز مطرح می‌شود. هدف اصلی برنامهٔ فلسفی، گسستن از پندار،[6] از هر گونه عقیدهٔ عمومی[7] است: فلسفه تنها ممکن است در غیاب هر گونه پیش‌فرضی آغاز

---

1. immanent
2. immanence
3. representation
4. conversion
5. positive
6. doxa
7. opinion

به تفکر کند. دلوز همواره این موضع افلاطونی را حفظ می‌کند. به این ترتیب چنانچه مسئلهٔ آغاز به قدمت فلسفه باشد، صورت مدرن آن با کوگیتوی دکارت شروع می‌شود. دکارت، کوگیتو را به عنوان تعریفی که متکی بر هیچ مفهوم داده‌شده‌ای نیست ارائه می‌کند. به طور مثال، در دومین تأمل، درصدد تعریف انسان به عنوان حیوان عقلانی نیست؛ زیرا صراحتاً پیش‌فرض چنین تعریفی مفاهیم عقلانیت و حیوانیت است. کانت، هگل، هوسرل و هایدگر این حرکت دکارتی را تکرار کرده‌اند. هر اندازه هم که آنها در تعیین *آغاز* متفاوت باشند، بازجویای رهایی فلسفه از قید هر گونه پیش‌فرض از پیش‌داده‌شده‌ای هستند.

طبق نظر دلوز، معضل این است که با کنار گذاشتن مفروضات عینی، فلسفه از دام نوع دیگری از مفروضات که به اندازه‌ای که تلویحی‌اند خطرناکند (یعنی مفروضات ذهنی ـ سوبژکتیو)، نمی‌گریزد. منظور دلوز از مفروضات عینی (ابژکتیو)، مفاهیم صراحتاً ازپیش‌فرض‌شده به وسیلهٔ مفهوم ازپیش‌داده‌شدهٔ دیگری است. تشخیص این مفروضات مفهومی و حذف آنها آسان است ولی ما در فلسفه سر و کارمان نه فقط با مفهوم‌ها، که با همهٔ انواع مفروضات ضمنی مندرج در عقاید است. دلوز این مفروضات ضمنی و پیشامفهومی را مفروضات ذهنی (سوبژکتیو) می‌خواند.

کوگیتو ما را نه به مفاهیم امر حیوانی و امر عقلانی، که به شناخت پیشامفهومی و بنا به فرض، *کلی* بازمی‌گرداند. پیش‌فرض آن این است که هر کسی، بدون مفهوم‌ها، منظور از خود، اندیشیدن و وجود را می‌داند. چنین می‌نماید که کوگیتو آغاز واقعی است ولی در اصل آن همهٔ پیش‌فرض‌هایش را به عقاید سوبژکتیو بازمی‌گرداند. خلاصی از دست مفهوم‌های داده‌شده، به فلسفه امکان گسست از *دوکسا یا پندار* نمی‌دهد؛ زیرا عقیده دوباره قدرت خود را از طریق مفروضات سوبژکتیو به دست می‌آورد. بنابر نظر دلوز، همین امر دربارهٔ کانت، هگل یا حتی هایدگر نیز صادق است که دائماً

متوسل به فهم پیشاهستی‌شناختی وجود می‌شوند. مفروض همهٔ آنها (وجود *شناختِ* پیشامفهومی و پیشافلسفی) اصلاً مشترکِ بین *همگان* است؛ مفروضی که نباید مورد تردید قرار گیرد.

چنین پیش‌فرضی دربردارندهٔ نتایج عمده‌ای برای فلسفه است. آن متضمن این باور است که تفکر، استعدادی طبیعی است و نیز، عمل اندیشیدن تمرین طبیعی این استعداد است. تفکر و متفکر هر دو به راه طبیعت می‌روند. ممکن است فکری غلط باشد و متفکری در اشتباه ولی این عوارض آنچه را دلوز *سرشت سرراست*[1] *تفکر*[2] و ارادهٔ خیر متفکر می‌خواند، متزلزل نمی‌کند. از نظر دلوز، این پیش‌فرض ضمنی، متفاوت‌ترین فلسفه‌ها را درنوردیده و تصور تفکری را می‌سازد که مبتنی بر این فرض مضاعف است.[۴] من بدون ورود به جزئیات این تحلیل به دو جنبهٔ مهم اشاره خواهم کرد تا جابه‌جایی حاصله از سینما *۱* و *۲* [اثر دلوز] را نشان دهم.

با این همه، بر پایهٔ عقل سلیم، تصویر تفکر از آن حیث فرضی فلسفی است که دربارهٔ این‌که منظورش از اندیشیدن چیست، الگویی استعلایی به دست می‌دهد. بر حسب نظر دلوز، این الگوی استعلایی، الگویی جاافتاده[3] است. در حقیقت، تصویر تفکر طبعاً در مقام تمرین تفکر در ارتباط با حقیقت امر واقع نیست. پیوند تفکر با حقیقت و در نتیجه، این فرض که خطا یگانه‌خطر آن است به منزلهٔ یک اصل فلسفی بیان می‌شود، حال برگردان این اصل به امر واقع، هرچه می‌خواهد دشوار باشد. این نکته که مردم معمولاً فکر نمی‌کنند یا فقط ندرتاً فکر می‌کنند، اینکه تفکر را بیشتر تنگ‌نظری و دیوانگی تهدید می‌کند تا خطا، برای متزلزل کردن تعبیر سرشت سرراست تفکر کافی نخواهد بود. تصویر تفکر ـ که از این حیث فلسفی است ـ پایهٔ بازتوزیع امر تجربی و امر

---

1. upright
2. la nature droite de la pensée
3. orthodoxy

استعلایی، امر درست[1] و امر کارآمد[2] را می‌گذارد. آن متضمن الگوی استعلایی تفکر ـ الگوی تشخیص[3] ـ است که بنا بر آن اندیشیدن اساساً یعنی تشخیص‌دادن.

بنابر نظر دلوز، ساختن تشخیص به عنوان الگوی استعلایی تفکر، دارای دو نقص عمده است. تشخیص، در مقام الگویی نظری دربارهٔ ماهیت معنای تفکر *بی‌ارزش*[4] است. البته، همواره کنش‌های تشخیص وجود داشته است، ولی در تشخیص، یک عین یا ابژه چیزی مربوط به آنچه واقعاً تفکر را تهدید می‌کند، روی نمی‌دهد. وانگهی، به محض آنکه غایاتی را که الگوی تشخیص در خدمت آن است، در نظر بگیریم بی‌ارزش بودن آن پایان می‌گیرد و خطرناک می‌شود. اگر تفکر کردن، تشخیص دادن است، در آن صورت آنچه تشخیص داده می‌شود، بی‌درنگ ابژه است و ارزش‌ها بر آن حمل شده است. به این دلیل است که از نظر دلوز، تصویر تفکر، به همراه الگوی استعلایی که می‌سازد، لزوماً تصویری جزمی و تصویری جاافتاده است:

> صورت تشخیص هرگز چیزی جز امر قابل تشخیص و امر تشخیص داده شده را تصدیق نکرده است؛ صورت هرگز چیزی جز همخوانی‌ها را القا نخواهد کرد.[۵]

به این دلیل است که او می‌تواند آنچه را تهدیدکنندهٔ تفکر است، تصویر بخواند. تصویر تفکر، دائماً فلسفه را از دستیابی به عمیق‌ترین رسالتش ـ رسالت گسستن از *پندار* و عقل متعارف ـ بازمی‌دارد. فلسفه خود را محدود به معلق‌گذاردن هر *پندار* خاصی می‌کند ولی به گونه‌ای که با حفظ امر ذاتی، آن را تعمیم می‌دهد و به الگویی استعلایی بدل می‌کند. تصویر تفکر، فلسفه را محاط به نوعی درست‌اعتقادی[5] می‌کند، آن را به کمک چیزی که

---

1. rightful
2. du droit et du fait
3. récognition
4. Insignificant
5. orthodoxy

می‌خواهد از آن بگسلد، محکوم به تکرار عقیدهٔ عمومی و عقل متعارف می‌کند. بنا بر نظر دلوز، معضل آغاز، معضل جست‌وجوی نقطهٔ عزیمتی که تفکر باید از آنجا، با جداکردن خود از هر گونه پیش‌فرض عینی در خود پدید آید، ممکن نیست حل شود، مادامی‌که تصویری که تفکر را محبوس کرده است، تن به نقادی‌ای بنیادی ندهد. دلوز می‌خواهد، به جای الگوی تفکری که در مقام استعدادی طبیعی به تشخیص ابژه‌ها دست می‌زند، ایدهٔ تفکری را جایگزین کند که به هیچ روی *طبیعی* نیست. اگر معضل آغاز، معضلی حقیقی باشد، به این علت است که چیزی به ما اطمینان نمی‌دهد که تفکر ممکن است، عملاً، شروع به تفکر کند. معضل آغاز، مربوط به زایش عمل فکرکردن در خود تفکر است؛ زایشی هرچه ضروری‌تر، از آن‌رو که هیچ ضرورت *طبیعی* آن را تضمین نمی‌کند. ما فکر نمی‌کنیم، مگر وقتی که همچون پیامد خشونت یا تنگنا وادار به تفکر شویم. تفکر به خود آگاه می‌شود ولی نه در ابژهٔ تشخیص‌داده‌شده، بلکه در اثر ضرورت ناشی از آنچه ما در این جهان از آن باخبر نیستیم یا تشخیص نمی‌دهیم. دلوز این را رویارویی می‌خواند:

> تنها تفکر بی‌اختیار، برانگیخته‌شده در عرصهٔ تفکر ولی محدودشده به آن وجود دارد. تفکری مطلقاً هر چه ضروری‌تر برای زایش نامشروعِ ناشی از غیرمنتظره بودن در این جهان... برای تضمین ضرورتِ نسبی آنچه متعلق تفکر است، به تفکر اعتماد نکنید، بلکه، به حدوث رویارویی با آن چیزی اعتماد کنید که تفکر را وا می‌دارد که برخیزد و ضرورت مطلق عمل تفکر یا شور اندیشیدن را بپرورد. شرایط نقدی حقیقی و آفرینشی راستین یکی است: ویران‌کردن تصویر تفکری که خود را از پیش‌فرض می‌کَنَد و پیدایش عمل اندیشیدن در نفس تفکر.[۶]

آغاز تفکر موکول به تفکر تنها نیست، بلکه موکول به آن چیزی است که بنا

به تعریف بر آن تسلط نمی‌یابد: *رویارویی*.[1] تفکر به این مفهوم ذاتی[2] نیست: آن، *زمان* می‌خواهد؛ نه دقیقاً زمان تجربی متفکر، که تابع شرایط مبتنی بر امر واقع است و تفکرکردن برای او مستلزم صرف وقت است. تفکر نیازمند زمان به منزلهٔ *شرط کلی*[3] است. زمانی که لازمهٔ تفکر است، آن چیزی است که دلوز، با استناد به کانت و هولدرلین، صورت تهی محض[4] می‌خواند. این صورت زمان به *زمان* موهوم تذکر[5] دلالت ندارد؛ آن زمان به منزلهٔ *درنگ*، زمان به منزلهٔ بنیادی‌ترین صورت تغییر، جداکنندهٔ *پیش از* (before)، از (after) به معنای *پس از*، است.[۷] دیگر تفکر بدون تصویر، *پندار* را دوچندان نمی‌کند. اگر آن مندرج در زمان است، خلاقیت و محصول امر بدیع است ولی تفکر تنها زمانی می‌تواند آغاز به تفکر کند که خود را از بند تصویر برهاند، که تفکری بدون تصویر شود:

> تفکری که زایشش در تفکر است، عمل فکرکردنی که نه ذاتیت یا درون‌بودگی[6] آن را ارزانی می‌دارد نه تذکر و یادآوری آن را مفروض می‌گیرد بلکه پدید آمده در مولدبودنش،[7] تفکری بدون تصویر است.[۸]

ولی چرا این توزیع مجدد امر تجربی و امر استعلایی، این مجموعهٔ مفروضات ضمنی فلسفه را تصویر بخوانیم؟ شاید به این دلیل که تفکر، تصویری را از خود پدید می‌آورد، تصویری که در آن تفکر خود را می‌شناسد، خود را هرچه آسان‌تر می‌شناسد؛ زیرا تشخیص یا شناسایی الگوی حقیقی تمرین تفکر است.[۹] یا، شاید، به دلیل ژرف‌تری، دلوز در تفاوت و تکرار، هیچ امکانی برای آشتی میان زمان و تصویر نمی‌بیند. *صورت تهی محض* زمان هر تصویری را تا بدانجا باز می‌کند که تصویر

---

1. the encounter
2. innate
3. condition de droit
4. pure empty form
5. reminiscence
6. innateness
7. geniality

ناتوان از زمان‌مندی حقیقی می‌نماید.[1] رویارویی با سینما به نحو بنیادی این ناسازگاری مفروض میان تصویر و زمان را به پرسش می‌کشد.

دلوز، در پیش‌گفتار *سینما ۱*، سینما را در ذیل نشانهٔ تفکر می‌نشاند. فیلم‌سازان بزرگ متفکرند: تفکر آنها به کمک تصویرهاست؛ تفکر در تصویرهاست.[۱۰] به این ترتیب صورت‌بندی تفاوت و تکرار، لزوماً تغییر یافته است. تصویر از اینکه الگوی (پارادایم) بازنمایی و مدل ممتاز تشخیص باشد، سرباز می‌زند. در کنار تصویرهای بی‌روح و کلیشه‌ای، تصویرهایی که به مراتب کمتر دلگرم‌کننده‌اند، وجود دارند؛ تصویرهایی که قادرند خشونت لازم برای بیدارکردن تفکر را به وجود آورند.[2] اگر سینما قادر به تولید چنین تصویرهایی است، از آن روست که می‌تواند از مدل تشخیص بگریزد:[3]

تصویرهای سینمایی می‌توانند نفس حرکت و زمان را آزاد سازند.

از نظر دلوز که همواره به شیوهٔ خاص خود به مکتب برگسون وفادار ماند، این قدرت حقیقی تفکر سینماست.[4]

---

۱. دلوز، در پیش‌گفتار *تفاوت و تکرار*، به سینما و تئاتر چون یاران موافقی برای یافتن شیوهٔ جدید نگارش فلسفه می‌نگرد. صرفاً اتفاقی نیست که او به تئاتر، به‌ویژه به *آرتو* ـ artaud ـ اغلب بیش از سینما، بازمی‌گردد.

۲. خشونت تصویر که دلوز آن را در مقابل خشونت امر به تصویر درآمده، در مقابل سینمایی قرار می‌دهد که خود را در خون و سکس از دست می‌دهد (نگاه کنید به: *Cinema 2*, 157/204).

۳. نه همیشه یا ضرورتاً، بلکه مسلماً در بزرگ‌ترین لحظاتش. نگاه کنید به: *Cinema 1*, Xiv/8.

۴. *سینما ۱ و ۲*، مستقیماً به برگسون و پیرس اشاره دارند. برنامهٔ دلوز، نوشتن تاریخ سینما نیست، بلکه رده‌مندی کردن و طبقه‌بندی‌کردن تصویرهاست. پیرس با طبقه‌بندی تصویرها و نشانه‌هایش، دلوز را مجهز به ابزاری برای ایجاد تعادل در تأثیر مطالعات سینمایی می‌کند. دلوز از رهگذر مطالعهٔ برگسون مفاهیم حرکت ـ تصویر و زمان ـ تصویر را مطرح می‌کند که رشتهٔ پیوند بین آن دو کتاب را به دست می‌دهند. در اینجا پیگیری این تحلیل در تمامیت آنها ممکن نیست: من خود را محدود به پرسشی خواهم کرد که به نظر می‌رسد نقش عمده‌ای در رابطهٔ تصویر با تفکر بازی می‌کند؛ پرسش مربوط به جایگاه ادراک. برای گزارشی تفصیلی از کتاب‌های دلوز دربارهٔ سینما ر.ک به:

D. N. Rodowick, *Gilles Deleuzes' Time Machine* (Durham: Duke University Press, 1997).

سینما و ادراک

سینما تصویرهایی را تولید کرده است که دیگر چیز مشترکی با مدل تشخیص ندارند. بورژوای *اروپای ۵۱* اثر روسلینی[1] دیگر کارخانه‌ای را *تشخیص نمی‌دهد*: با این وصف او آن را می‌بیند؛ در حقیقت او آن را هر چه بیشتر به دلیل اینکه نمی‌تواند تشخیص بدهد، می‌بیند. رأی دلوز در باب نئورئالیسم ایتالیایی از این قرار است. اگر نئورئالیسم، گونهٔ جدیدی از تصاویر تولید کرده است، نه به دلیل محتوای اجتماعی آنهاست و نه به دلیل آنکه این مکتب واقعیتی متفرق و معماگونه را کشف کرده است که رمز آن گشوده مانده است.[2] نئورئالیسم تصویرهای دیداری و شنیداری تولید می‌کند که در موقعیت‌هایی ظاهر می‌شوند که دیگر ادراک، دامنهٔ خود را به کنش بسط نمی‌دهد تا با تفکر مرتبط شود. آن، سینمای *نهان‌بین*[3] است. ادراکی که ـ ابژه‌ها، جاها و موقعیت‌ها را ـ تشخیص می‌دهد و نیز به آنچه تشخیص می‌دهد با کنشی واکنش نشان می‌دهد که راه را بر روی ادراکی محض می‌گشاید:

> شخصیت،[4] نوعی تماشاگر شده است. او جابه‌جا می‌کند، به شتاب می‌رود و به عبث پرتحرک می‌شود. موقعیتی که او در آن است از هر جهت از قابلیت‌های حرکتی او پیشی می‌گیرد و باعث می‌شود تا او آن چیزی را ببیند و بشنود که دیگر تابع قواعد کنش یا واکنش نیست. او به عوض آنکه واکنش نشان دهد، ضبط می‌کند. او به جای آنکه درگیر کنش شود، قربانی تصویر،[5] برانگیخته شده بر اثر آن یا بر انگیزانندهٔ آن، است.[۱۱]

---

1. Rosselini

۲. دلوز در اینجا به رأی آندره بازن ـ Bazin ـ دربارهٔ نئورئالیسم ایتالیایی اشاره می‌کند.
See A. Bazin, *Guèst-ce que le Cinema*? (Paris: Cerf, 1985, Cerf, 1985), 257 ff. and *Cinema* 2, 1/7.

3. voyant

4. character

5. vision

ارتباط گسستهٔ میان ادراک و کنش دوسویه است. از یک‌سو، بیانگر بحران تصویر ـ کنش است؛[1] از دیگر سو، نوع دیگری از تصویر را به وجود می‌آورد که خرسند به پی‌بردن به بحران نیست، بلکه امکانات سینمایی جدیدی را می‌جوید و پدید می‌آورد. درک و دریافتی که دیگر ممکن نیست عمل کند، نوعی دیدن[2] را آزاد می‌کند که ناتوان نیست، آن مشاهده‌ای است که همهٔ انواع پیوندها را با تفکر گره می‌زند. از نظر دلوز، اگر سینمای حرکت و سینمای زمان، خود را به روشنی بیان کند، این بیان، پیوند تنگاتنگی با دو نوع دیگر ادراک خواهد داشت: ادراک ذاتاً حسی ـ حرکتی (که تشخیص می‌دهد و عمل می‌کند) و ادراکی که (دیگر قادر نیست به موقعیت‌های معلوم واکنش نشان دهد) نگاه خیرهٔ محضی را آزاد می‌کند.

این امر به معنای آن نیست که سینمای حرکت، منحصراً زیر نفوذ اثر ادراکی است که تشخیص می‌دهد ؛ زیر نفوذ اثر ادراکی عمل‌گرا.[3] این یک امکان است، حتی امکانی برجسته، ولی تنها امکان نیست. بر حسب نظر دلوز، سینما همواره قادر بوده است ادراک عمل‌گرای ما را تا آنجا که ادراک سینمایی، ادراک طبیعی را الگوی خود نمی‌گیرد، مورد تردید قرار دهد. سینما همواره در لحظات حساس، ادراک طبیعی ما را به چالش کشیده است. به نظر دلوز، این چالش در دو جهت متفاوت بسط می‌یابد: فراتر از *au-delà*؛ ارتباط عمل ـ ادراک معطوف به سینمای زمان ولی در عین حال در این سوی *en deçà* آن ارتباط، معطوف به دریافتی است که مقدم بر ادراک سوبژکتیو است، معطوف به حرکاتی که مقدم بر ارتباطات حسی ـ حرکتی است؛ اعم از اینکه در سینمای حرکت یا در سینمای زمان، تصویرها قابلیت ادراکی غیرسوبژکتیو و غیرطبیعی را داشته باشند یا نه. بنا بر آن است که

---

۱. دربارهٔ کنش ـ تصویر نگاه کنید به: *Cinema 1*, chaps.9 and 10.

2. seeing

3. pragmatic perception

قدرت تفکر سینما، تصویرهایی بیافرینند که بتواند از *پندار* بگسلد. دلوز دیگر تفکر بدون تصویر را در تقابل با تصویر جزمی تفکر قرار نمی‌دهد.

ولی *فراتر* از (beyond) یا *در این سوی* (on this side of) ادراک حسی ـ حرکتی به چه معناست؟ ما تنها وقتی می‌توانیم این را بفهمیم که برداشت دلوز از نخستین فصل *ماده و یاد*[1] در *سینما ۱* را مد نظر قرار دهیم. نظریهٔ ادراک برگسون، شماری از مفاهیم اصلی را در تحلیل دلوز از قطع ارتباط حسی ـ حرکتی در اختیار او می‌گذارد. در عین حال، سینما امکان قرائتی از برگسون را آن‌گونه که پیشتر هرگز موفق به آن نشده بود، به دلوز می‌دهد: اکنون او به جهان مادیِ تصویرهایی توجه می‌کند که در *ماده و یاد* وصف شده بودند تا فراسینمایِ[2] واقعی را در یکی از نهادهای نادر، در تاریخ فلسفه، در تاریخ نمای (ساحت)[3] محض درون‌ذاتیت بنیاد نهد.[4]

دربارهٔ برگسون، آنچه توجه دلوز را جلب می‌کند، آن است که ادراک آگاهانه صرفاً مورد خاصی از ادراکی است که پیشاپیش متعلق به خود چیزهاست، مورد خاصی که نه در ارتباط با شناخت، بلکه به منزلهٔ کارکردِ نیاز به کنش ظاهر می‌شود. این گزارش برگسونی از ادراک، حاکی از وارونه‌سازی جایگاه هستی‌شناختی تصویرهایی است که پایهٔ قرائت سینماتوگرافی دلوز از *ماده و یاد* است.

مقصد صریح *ماده و یاد* به فراتر از تضاد میان نظم آگاهی و نظم جهان رفتن است، برای یافتن بدیلی در برابر تضاد بین ایده‌آلیسم و ماتریالیسم، بین برنامهٔ سازمان‌دادن نظم آگاهی با نقطهٔ عزیمت جهان مادی، و برنامهٔ بازسازی جهان مادی با نقطهٔ عزیمت تصویرهای آگاهی. این معضل اختصاص به برگسون ندارد؛ برنامه اصلی دیگر تجدید فلسفه در آغاز قرن

---

1. Matière it Memoire

2. meta-cinema

3. plan(e)

۴. نیز نگاه کنید به: دورهٔ درس‌گفتار دلوز دربارهٔ برگسون در ۵ ژانویه ۱۹۸۱، قابل دسترسی در اینترنت.

بیستم، یعنی پدیدارشناسی هوسرل، نیز جویای فراتر رفتن از دوگانه‌انگاری فلسفهٔ کلاسیک بود ولی به نظر دلوز، جهت حرکتی که برگسون و هوسرل اختیار کردند در مقابل یکدیگر بود. هوسرل مفهوم خود از قصدیت[1] آگاهی را شرح و بسط می‌دهد که بنا بر آن، هیچ شکافی میان آگاهی و شیء نیست؛ زیرا هر آگاهی‌ای همواره آگاهی به چیزی است. این موضع با آغاز کردن از فلسفهٔ سوبژکتیویته، یعنی فلسفهٔ دوباره تشریح‌شدهٔ سوژهٔ استعلایی، بر روی شکاف مزبور پل می‌بندد. برعکس، از نظر برگسون تضاد میان آگاهی و شیء، عمدتاً مبتنی بر تضاد میان تصویر و حرکت است. به نظر می‌رسد بنیاد تصویرها در آگاهی است، حال آنکه حرکت‌ها در مکان روی می‌دهند؛ تصویرها بدون امتداد و کیفی‌اند، حال آن‌که حرکت‌ها ممتد و کمی‌اند. این‌همانی مطلق تصویر و حرکت به عنوان نقطهٔ عزیمت گرفتن راه‌حل برگسون است. دیگر لازم نیست آگاهی و دریافت سوبژکتیو از مغاکی بگذرند که به نظر می‌رسید آنها را از جهان اشیا جدا می‌کند: آنها، مثل همهٔ اشیا، پدیدآمده در جهانی برساخته‌شده از تصویرهایی هستند که عبارت از حرکت‌اند. این یکسانی تصویر و حرکت به دلوز امکان می‌دهد تا برداشت سینماتوگرافیک خود از برگسون را بسط دهد.

ویژگی‌های این جهان تصویرها ـ چنان‌که برگسون آنها را توصیف کرده است ـ چیست؟ او چگونه می‌تواند توصیف این جهان را با شروع از صرف تصویرها مسلم بگیرد؟ این اصل اقتصادی، دلوز را مسحور می‌کند: برگسون تنها چندبرابری ساده و زمان به عنوان فاصلهٔ[2] زمانی را لازم دارد.

نخستین برابری مربوط به تصویر و حرکت است. در جهان برگسونی، همهٔ چیزها (یعنی، همهٔ تصویرها) با کنش‌ها و واکنش‌های خود خلط می‌شوند؛ زیرا سیالی که قابل تمیز از حرکت محقق‌شده باشد، وجود ندارد. هیچ چیز متحرکی نیست که خود را از حرکت ادراکی متمایز کند. هر

1. intentionality
2. ecart

تصویری بر دیگری اثر می‌گذارد و به دیگران واکنش نشان می‌دهد. این نظامِ دگرگونی *کلی*، جهانی اساساً ضدمرکزِ بدون محورها، بدون چپ و راست، بالا یا پایین است. این نخستین برابری بین تصویر و حرکت دلالت بر برابری دوم می‌کند: برابری بین تصویر و ماده. اگر تصویرهای برگسونی فی‌نفسه وجود دارند و به چیزی که در پسِ آنها پنهان است اشاره دارند، از آن روست که تصویرها خود مادی‌اند: به تعبیر دقیق، حرکت ـ تصویر و مادهٔ سیال یکی هستند.

سومین برابری‌ای که برگسون مطرح می‌کند، مربوط به نور و تصویر است. حرکت ـ تصویرها فی‌نفسه ماده‌اند؛ آنها به چشمی برای دیده‌شدن احتیاج ندارند؛ زیرا «ماده، خود، نور است». در اینجا، دلوز *ماده و یاد* را با *دیرند و هم‌زمانی*[1] در آنجا تطبیق می‌دهد که برگسون سروکارش با نظریهٔ نسبیت انیشتین[2] می‌افتد و بر تأثیرات نسبی وارونه، آنگاه که این نظریه بر تقدم نور بر اجسام سخت صحه می‌گذارد، تأکید می‌کند:

> اولین جنبهٔ این رویارویی [با انیشتین] تأیید پخش یا انتشار نور بر کل سطح یا ساحت درون‌ذاتیت است. در حرکت ـ تصویر نیز اجسام یا خطوط ثابت وجود ندارد، بلکه تنها خطوط یا شکل‌های نور وجود دارد. بلوک‌های فضا ـ زمان چنین شکل‌هایی هستند.[۱۲]

این رشته از برابری‌های بین تصویر، حرکت، ماده، و نور به برگسون امکان تأیید وجود تصویرهای فی‌نفسه و ادراکی را می‌دهد که متعلق به اشیا فی‌نفسه است. این امر ضمناً به او اجازه می‌دهد تا این ایده را وارونه کند که ادراک یا دریافت آگاهانه مثل دید عکاسی است.

> عکاسی، اگر عکاسی وجود داشته باشد، در درون حقیقی اشیا و برای همهٔ نقاط، پیشاپیش عکس‌برداری می‌شود، پیشاپیش تصویربرداری می‌شود.[۱۳]

---

1. durée et simultanéité

2. Einstein

به نظر دلوز، در اینجا برگسون اساساً از کل سنت فلسفی جدا می‌شود. برای فلسفه، نور در جهت روح است. فقط آگاهی می‌تواند «اشیا را از تیرگی طبیعی آنها جدا کند»، در حالی‌که از نظر برگسون اشیا بنفسه و فی‌نفسه نورانی‌اند و آگاهی، آنگاه که به ساحت درون‌ذاتیت هجوم می‌آورد، *صفحه‌ای سیاه* است. پدیدارشناسی به این سنت فلسفی تعلق دارد، حال آنکه برگسون نقطهٔ عطفی را در فلسفه وارد می‌کند که نقطهٔ عطفی در تجربه[1] نیز هست، [نقطهٔ عطف تجربه] که می‌گذارد تا فلسفه فراتر از تجربهٔ سوبژکتیو، طبیعی، یا انسانی گام بردارد.[2] در عین حال، دقیقاً این بنیادِ *پیوند* عینی با سینماست که بر هیچ امتیازی مربوط به دریافت سوبژکتیو تکیه نمی‌کند.[۱۴]

به این ترتیب برای برگسون هیچ تفاوت اساسی میان یک چیز و ادراک آن وجود ندارد: آنها تصویری واحد و یکسان‌اند. باری، در این صورت، آیا او می‌تواند ظهور ادراک آگاهانه را در جهانِ حرکت ـ تصویرها توضیح دهد؟ پاسخ برگسون این است که می‌توان به یک تصویر از دو منظر متفاوت نگریست: با نظر به مجموعهٔ نامتناهی همهٔ تصویرها، یا با نظر به تصویری خاص. تفاوت بین یک چیز و ادراک آن صرفاً تفاوتی در چشم‌انداز است: تفاوت *زندگی*.[۱۵] در جهانِ حرکت ـ تصویرها که در آن همهٔ تصویرها در ارتباط با یکدیگر در نوسان‌اند و نور خود را بدون هیچ‌گونه مقاومتی منتشر می‌کند، فهم ادراکی مادی، چشمی *در اشیا* است.[۱۶] ولی در همان ساحت،

---

1. tournant de l'expérience

۲. «برای آنکه بر روی امر ناانسانی و امر ابرانسانی گشوده شویم ـ *دیرندهایی* (دوره) که پایین‌تر یا بالاتر از دیرند خاص ما هستند ـ باید به فراتر از شرایط انسانی برویم: این است مفهوم فلسفه تا آنجا که شرایط، ما را محکوم به زیستن در میان ترکیب‌هایی بدتحلیل‌شده، و خودِ ما را محکوم به ترکیب‌هایی بدتحلیل‌شده‌بودن، می‌کند».
(Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme* [Paris: Presses Universitaires de France, 1966], 19; *Bergsonism*, trans. H. Tomlinson and B. Habberjam [New York: Zone Books, 1991], 28).

تصویرهای زندهٔ خاص که باعث ادراک آگاهانه می‌شوند، شکل می‌گیرند. چنین تصویرهایی وقفه‌ای در حرکت وارد می‌کنند و صفحه‌ای برای نور تدارک می‌بینند.

تصویرهای زنده، به جای واکنش نشان‌دادن به همهٔ تصویرها، خود می‌گذارند آن تصویرهایی آنها را درنوردد که تفاوتی با آنها ندارد و تصویرهای دیگر را جدا می‌کنند؛ تصویرهایی که بر اثر جدایی صرف به ادراک درمی‌آیند. تصویرهای زنده حرکت دریافتی را در ضمن عملی که دلوز آن را به عنوان *چهارچوب‌بندی*[1] وصف می‌کند تحلیل می‌کنند. در عین حال، آنها بلادرنگ دامنهٔ هیجان دریافتی را فراخ نمی‌کنند: آنها بر اثر فاصله‌ای، حرکت محقق‌شده را برمی‌گزینند و واکنش‌های با تأخیر ایجاد می‌کنند.[۱۷] به این ترتیب تصویرهای زنده، *مراکز عدم تعین* را می‌سازند؛ شکاف میان حرکت دریافتی و محقق‌شده، واکنشِ با تأخیر، امکان راستین حرکتی جدید و غیرقابل پیش‌بینی است. تصویرهای زنده در قیاس با نور، *صفحهٔ سیاه* را تشکیل می‌دهند؛ به جای انتشار نور در کلیهٔ جهات، آنها مقاومتی را از خود نشان می‌دهند، تیرگی‌ای را ظاهر می‌کنند که منعکس‌کنندهٔ نور خواهد بود. به این ترتیب، به تعبیر صحیح، ادراک، چیزی جز تصویری نخواهد بود که انعکاس تصویر زنده است.

ما اکنون بهتر می‌توانیم بفهمیم که از نظر برگسون به چه معنا ادراک یک چیز و خود آن چیز، یک تصویر و همان تصویری است که به دو نظام متفاوت مربوط شده است. نظام نخست جهان ضدمرکزشده[2] است؛ جایی که هر تفسیری به خودی خود متغیر است و همهٔ تصویرها در کنش و واکنش به منزلهٔ کارکردهای یکدیگرند. به این نظام، نظام دومی نیز افزوده می‌شود که همهٔ تصویرها در نسبت با تصویری واحد، تصویری زنده که حرکات را برمی‌گزینند و جدا می‌سازد، تغییر می‌کنند.[۱۸]

1. framing　　2. acentré

ادراک، دربرگیرندهٔ نه بیش از شیء که کمتر از آن است؛ به تعبیر دقیق‌تر، ادراکِ آگاهانه کمتر از ادراک غیرسوبژکتیو اشیا را اخذ می‌کند:

> به یک معنا، می‌توانیم بگوییم که ادراکِ هر نقطهٔ مادی ناخودآگاهی، از حیث فوریتش،[1] بی‌نهایت وسیع‌تر و کامل‌تر از ادراک خاص خود ماست؛ زیرا این نقطه، کنش‌های همهٔ نقاط جهان مادی را گرد آورده و منتقل می‌کند، در حالی که آگاهی ما تنها از جهات مشخصی و در اجزای معینی به این جهان مادی دست می‌یابد.[۱۹]

ادراک آگاهانهٔ ما، خود را به وسیلهٔ ادراک نامحدودی شکل می‌دهد که به درستی،[2] *تصویر کل*[3] از طریق فرایند حذف و گزینش است: ما تا آنجا درک و دریافت می‌کنیم که هر آنچه را که جلب نیازهای ما، و به وجه کلی‌تر، جلب عملکردهای ما را نمی‌کند، از نظر دور می‌داریم:

> در این صورت، چیزی را که باید توضیح دهیم چگونگی پیدایش ادراک نیست، بلکه چگونگی محدود کردن آن، به وسیلهٔ خود آن است؛ درست است که آن تصویر کل است ولی با این حال خود را به آنچه جلب نظر ما را می‌کند، فرومی‌کاهد.[۲۰]

ادراک، امتیاز موجودات انسانی نیست؛ نیز اصالتاً به شناخت اختصاص نیافته است. آن پدیدآمده در *تصویرهای زندهٔ* ناشی از شکاف میان کنش و واکنش است، ناشی از وقفه‌ای است که ما را قادر می‌سازد تا ادراک کمتری داشته باشیم و آنچه نظر ما را جلب می‌کند، برگزینیم و متعاقباً به آن واکنش نشان دهیم. اگر ادراک حاکی از آزادی است، آن حسی - حرکتی‌ای است که اساساً به کنش در مقام ارضای *نیازهای ما* معطوف شده است.

---

1. instantaneity

2. en droit

3. image du tout

از نظر دلوز، این نظریهٔ ادراک برگسونی عمیقاً به سینما ربط دارد. برگسون به ادراکی ناظر است که ابتدائاً سوبژکتیو نیست؛ فلسفه نباید ادراک طبیعی را الگوی خویش بگیرد. سینما، تا آنجا که منوط به ادراک طبیعی نیست، دارای قدرت چنین *نقطهٔ عطف تجربی* خواهد بود. سینما تصویرهایی می‌آفریند آزادشده از ارتباطات حسی ــ حرکتی که فقط می‌گذارد تا ما آنچه جلب نظرمان را می‌کند ببینیم. می‌گذارد تا ما تصویرهایی را ببینیم که کنش را معلق می‌گذارد تا نوع دیگری از نگاه خیره را ـ همان‌طور که در *نئورئالیسم* ایتالیایی وجود دارد ـ آزاد کند و راه‌های زمان غیر تقویم تاریخی[1] را کشف کند؛ همچنین تصویرهایی را که به جهان حرکت ـ تصویرها، به سوی آن چشمِ در ماده بازمی‌گردد، کشف کند.

برای او، به تعبیر دقیق، جهانی که برگسون توصیف می‌کند، جهانی سینمایی است: جهانی *فراسینمایی*. یکی‌بودن تصویر و حرکت دلالت بر آن دارد که هیچ تمایزی نیست میان نیروی محرک و حرکت محقق‌شده؛ نه بیش از آنچه میان آنچه حرکت‌کرده[2] و آنچه حرکت‌یافته[3] وجود دارد. آن، موضوعِ حرکتی است که هنوز ـ یا دیگر ـ پیوسته نیست به اشخاص و اشیایی که در فضایی ثابت حرکت می‌کنند. آن حرکت محضِ غیرقابل‌تقلیل به فضای طی شده است.[۲۱] سینما، که مدیون دوربین متحرک، مونتاژ و تغییرپذیری قاب‌بندی‌هاست، می‌تواند این حرکت محض را آزاد کند، می‌تواند اجازهٔ رؤیت حرکت ـ تصویرها و نه فقط *تصویرها* در حرکت را بدهد. می‌تواند اجازهٔ رؤیت تصویرهایی را بدهد که قادر است «از وسایل نقلیه یا اجسام متحرک حرکتی را بیرون بکشد که جوهر مشترک آنهاست، یا از حرکت‌ها تحرکی را به درآورد که ذات آنهاست».[۲۲] اگر سینما دارای این قدرت است، دقیقاً تا آنجا چنین است که ادراک *طبیعی* تثبیت‌شده در

---

1. non chronological
2. the moved
3. the received movement

بدن را الگوی خود نگیرد. بنابراین سینما می‌تواند درصدد پیوستن به نخستین نظام حرکت ـ تصویرها، نظام نوسان کلی، نظام ادراک تام، [ادراک] عینی و انتشاریافته باشد.[1]

برگسون خود پی به این قدرت در تصویرهای سینمایی نبرد. برعکس، او سینما را متهم به دستیابی به کهن‌ترین توهّم فلسفی کرد: توانایی بر بازسازی حرکت در بخش‌های ایستا[2] و زمانی انتزاعی.[۲۳] بنا بر نظر دلوز، این امر تنها به معنای آن است که برگسون نمی‌توانست در سینمای نوپا، نوید آن و ذات آن را تشخیص دهد.[3] این مسئله تغییری در این واقعیت نمی‌دهد که *ماده و یاد*، فراسینما را وصف می‌کند:

> جهان مادی، ساحت درون‌ذاتیت، *گردآوری ماشینی* حرکت ـ تصویرهاست. در اینجا برگسون به نحو چشمگیری پیش از زمان خویش است: فراسینما، جهان به منزلهٔ سینما در خویش است.[۲۴]

برگسون هم‌عصر با سینماست، در حالی که پدیدارشناسی، با توجه به برتری‌ای که در حق ادراک طبیعی قائل است، در وضعیت پیشاسینماتوگرافیک باقی می‌ماند.[۲۵]

تصویرها و درون‌ذاتیت

چنان‌که هم اکنون دیدیم، یکی از توانمندی‌های سینما رویارویی با ادراک سوبژکتیوی است که گویی از پایین است، تولید مونتاژی[4] ماشینی از

---

۱. بر حسب نظر دلوز، این برنامهٔ سینمای ماتریالیستی ژیگا ورتف است. ر.ک به: *Cinema 1*, 39-40/60 ff.

2. coupes

۳. دلوز به خاستگاه‌های سینما اشاره می‌کند، آنگاه که فیلم‌سازی جا افتاده بود و در نتیجه، نامکانی و غیرمتحرک بود. در عین حال به این واقعیت اشاره می‌کند که دوربین فیلم‌برداری به پروژکتور پیوسته بود و این زمانی انتزاعی و یکپارچه به وجود می‌آورد. نگاه کنید به: *Cinema 1*, 2-3/11-12.

4. assemblage

تصویرهایی که اجازه می‌دهند تا ما ـ بیش از صرف آنچه جلب نظر ما را می‌کند ـ ببینیم؛ بیش از آنچه داخل در فضای ادراک سوبژکتیو مربوط به نیازهای عاجل موجودی زنده است. این نیازها از نظر دلوز، اگر نه از نظر برگسون، به معنای دقیق لفظ، کمتر نیازهای زندگی‌اند تا نیازهای مربوط به ادراک ـ تفکری که تنها آنچه را پیشاپیش شناخته شده است، تشخیص می‌دهد: نه فقط چیزها، بلکه در عین حال و به‌ویژه ارزش‌هایی را که بر روی چیزها گذاشته شده است. این تشخیص ـ ادراک، تفکر را ملزم به سازشگری[1] با پندار می‌کند: دلوز در این‌باره هرگز تغییر عقیده نمی‌دهد. به این معنا، سینما، در بهترین لحظاتش، همواره انقلابی بوده است: چشم ـ سینمای ورتف[2] که در پی آن بود که موجب ادراک در ماده شود، باید مقصدش را «وحدت بخشیدن ادراک نا ـ انسان با ابر ـ انسانِ آینده، جامعهٔ مادی با کمونیسم رسمی» می‌کرد.[۲۶]

به عبارت دیگر، سینما همواره ـ در بهترین لحظاتش ـ انقلابی و کاتولیک بوده است.[۲۷] این قول از جانب دلوز ممکن است شگفت بنماید ولی با توجه به دو نکته قابل فهم است. از یک‌سو، در کاتولیسیسم *صحنه‌پردازی* وجود دارد و در سینما، *آیینی* که آیین کلیسای جامع را می‌پذیرد.[۲۸] ولی مخصوصاً سینما، برخلاف تئاتر، *رابطهٔ میان انسان‌ها و جهان* را وارد بازی می‌کند؛ زیرا سینما از آغاز، هنر توده‌ها بوده است. این رابطهٔ میان جهان و توده‌های مردم به مسیحیت و ایمان انقلابی اجازهٔ نزدیک‌شدن به سینما را می‌دهد: ایمان به تغییر شکل جهان به واسطهٔ انسان‌ها و ایمان به کشف جهان روحانی در اندرون انسان‌ها یا حتی هر دوی آنها به طور هم‌زمان. از نظر دلوز، این صرفاً مسئلهٔ سینمای متعلق به شوروی یا آفرینندگان[3] آشکارا کاتولیکِ خاصی نیست. هالیوود و رؤیای

1. conformism
2. Vortov's cine-eye
3. auteurs

آمریکایی نیز رؤیاهای انقلابی‌اند: دنیای جدید مهاجران و دنیای جدید کمونیستی، از نظر دلوز، کمتر از آنکه ما می‌خواهیم باور کنیم یا ممکن است ملزم به باور آن شویم، مخالفت دارند.[۲۹]

سینما به عنوان هنر توده‌های مردم، سینمای حرکت ـ تصویرها، را ایمان انقلابی پیش برده است. اگر این امیدهای انقلابی برای سینما در حال حاضر برای ما عجیب به نظر می‌رسد، فقط به دلیل تعداد بسیار زیاد فیلم‌های میان‌مایه نیست. اگر ما دیگر به قدرت سینما برای تولید تفکر جدید باور نداریم، به این دلیل است که هنر توده‌ها پرده از سیمای دوگانه‌اش برگرفته است: قدرت تصویرها در خدمت تبلیغات و دستکاری حکومت در نوعی از فاشیسم بوده است «که هیتلر را با هالیوود و هالیوود را با هیتلر متحد کرده است».[۳۰] این امر برای سینما بحرانی عمیق است ولی از نظر دلوز دلیل موجّه دست کشیدن از سینما یا ترک تصویرها یا ترک ایمان نیست. به نظر او، تصویرها دیگر تصویرهای یک کار[1] نیستند: اگر قدرت آنها مبهم است، اگر ما در معرض هجوم کلیشه‌ها هستیم، دیگر قضیه نه آزادساختن خود از قید تصویرها، که جست‌وجوی آن تصویرهایی در میان تصویرهاست که قادرند فکر را به حرکت وادارند. از منظر دلوز، ایمان، معضلِ ما می‌شود، معضلِ به راستی مدرن.

بحرانِ پس از جنگ، تغییری به وجود آورده که بر تصویرها اثر گذاشته است. دیگر اعتمادی به ارتباط حسی ــ حرکتی، به ارتباط میان کنش و ادراک، به این کنش ـ تصویری که الگوی ممتاز حرکت ــ تصویرها بود، نیست. ما دیگر باور نداریم که وضعیتی جهانی می‌تواند موجد کنشی باشد که قادر بر اصلاح این وضعیت است و دیگر باور نداریم که کنش می‌تواند وضعیتی را دگرگون کند و قادر بر آشکارکردن معنای آن است.[۳۱] ما دیگر به «رویه یا بافت جهانی که رویدادها را به یکدیگر ملحق می‌کند یا باعث ارتباط بخش‌های فضا می‌شود»، باور نداریم.[۳۲]

---

1. piece

ادراکی که تشخیص می‌دهد و در نتیجه عمل می‌کند، ادراکی عمل‌گرا، زائل شده است. به همراه آن، چه بسا، نوعی *درست‌اعتقادی* از میان رفته است؛ البته دلوز را شکوه‌ای از آن نخواهد بود. ولی معضلی باقی می‌ماند یا حتی پدیدار می‌شود: معضلی به راستی مدرن. از نظر دلوز، آن معضل، مرگ خدا نیست، بلکه ارتباط میان انسان‌ها و جهان است. آن معضل *باور* و معضل *ایمان* است. ظهور سینمای موقعیت‌های صرفاً شنیداری و دیداری، نخست با نئورئالیسم و سپس به همراه موج جدید فرانسوی، دوباره راهی را از بحران کنش ـ تصویر، از تصلب ارتباط حسی ـ حرکتی تا علت آن پی می‌گیرد: تصلب ارتباط بین انسان‌ها و جهان. اگر انسان‌ها دیگر نمی‌توانند عمل کنند، اگر آنها پیش‌گو می‌شوند، به دلیل آن است که جهان تحمل‌ناپذیر است، از آن‌روست که تفکر با امر تفکرناکردنی مواجه است:

> زیرا به خاطر جهان بهتر یا حقیقی‌تری نیست که تفکر امر تحمل‌ناپذیر را در این جهان درمی‌یابد، بلکه، برعکس، از آن‌رو این جهان تحمل‌ناپذیر است که دیگر قادر نیست به جهانی بیندیشد یا به خود بیندیشد. امر تحمل‌ناپذیر، دیگر بی‌عدالتی خطیری نیست، بلکه حالت دائمی ابتذالی روزمره است... پس راه برون‌رفت نامحسوس کدام است؟ اطمینان داشتن، نه به جهانی متفاوت، بلکه به ارتباط میان انسان و جهان، به عشق یا زندگی، اطمینان داشتن به این، همچون اطمینان به امر ناممکن، امر تفکرناپذیر، که به رغم همه چیز، چیزی جز تفکر نمی‌تواند باشد.[۳۳]

سینما به دنبال این اطمینان به این جهان است؛ از درایر[1] تا آنتونیونی،[2] از روسلینی تا گدار،[3] از پازولینی[4] تا رومر[5] و بسیاری دیگر. آن، در پی باوری پایدار است که دیگر مخاطبش جهان دیگر یا خدایی فراسوی این جهان

1. Dreyer
2. Antonioni
3. Godard
4. Pasolini
5. Rohmer

نیست ولی با این همه آن باور است: آن، جهان *ما* است، ایـن جهـان کـه نیازمند ایمان است. ما را دیگر به این جهان اعتمادی نیست، ما را حتـی بـه آنچه بر ما می‌رود نیز اعتمادی نیست: ارتباط ما با جهان گسسته است و جـز از طریق ایمان، جز از طریق متعلق باور، ممکن نیست به ما بـازگردد. ارتبـاط با آن جهان غیرممکن شده است و امر ناممکن تنها از رهگذر ایمان می‌توانـد به ما بازگردد.[۳۴]

از نظر دلوز سینمای مدرن، توان فیلم‌برداری نه از واقعیـت، کـه از ایمـان به این جهان ـ تنها ارتباط ما با آن ـ و آن چیزی را خواهد داشت کـه مـا بـه اساسی‌ترین نحو فاقدیم:

> چه مسیحی چه ملحـد، *مـا را*، در روان‌گسیختگی[1] همگـانی‌مـان، *دلایلی بایست برای ایمان به ایـن جهـان.* آن دگرگـونی کلـی‌بـاور است، که پیشتر نقطهٔ عطف بزرگی در فلسفه، از پاسکال تـا نیچـه، بوده است: الگوی شناخت را با باور عوض کردن ولـی بـاور، تنهـا زمانی جانشین شناخت می‌شود که بتوان گفت، باور به ایـن جهـان شود... قدر مسلم آن است که باور داشـتن، دیگـر بـاور داشـتن بـه جهان دیگر یا به جهان تغییرشکل‌یافته نیسـت... مـا بـه اخـلاق یـا ایمانی نیازمندیم که باعث مـی‌شـود تـا ابلهـان را خنـده گیـرد؛ آن نیازی به *ایمان داشتن* به چیز دیگری نیست، بلکه نیـازی بـه *ایمـان داشتن* به این جهان است که ابلهان نیز جزئی از آنند.[۳۵]

در اثر *فلسفه چیست؟*، پرسش اصلی همچنان تفکر دربـارهٔ درون‌ذاتیتـی اسـت که از آغاز کار فکری‌اش همراه دلوز بود. مسئلهٔ فلسفه همچنان مسئلهٔ گسسـت از هر *پندار* و هر عقیدهٔ عمومی[۳۶] دربـارهٔ آغـاز بـه تفکـر اسـت کـه بـدون رویارویی رخ نمی‌دهد ولی از این پس دیگر تصویرها کـاملاً در سـوی دیگـر درون‌ذاتیت نخواهد بود، در سوی بـد تفکـر کـه خـود را در درسـت‌اعتقـادی تشخیص و درست‌اعتقادی همهٔ مفروضاتِ تصویری از اندیشه می‌بازد.

---

1. schizophrenia

دلوز، با نگارش *سینما ۱ و ۲*، با *تصویرهای درون‌ذات* ـ ساحت درون‌ذاتیت حرکت ـ تصویرها، با فراسینما، (و فراتر از حرکت ـ تصویرها) زمان ـ تصویرها که حامل امید ارتباطی جدید با جهان‌اند ـ مواجه شده است. این جهانی است که همچون مردمانی که بی‌بهره‌اند، بی‌بهره از امر ناممکنی است که برای ما ضروری است.[1] در *فلسفه چیست؟*، فلسفه در پی ساحت درون‌ذاتیت است و تصویرهای تفکری را می‌سازد که همواره یگانه[2] است؛ آن، مثل سینما، باید در جست‌وجوی تصویری جدید باشد، تصویری مدرن، باید به دنبال ایمان باشد:

> امکان اعتقاد به این جهان، به این زندگی، دشوارترین وظیفهٔ ما شده است یا وظیفهٔ شیوهٔ هستی‌ای شده است که ما باید در نمای (ساحت) درون‌ذاتیتی که *امروزه* ظاهر می‌شود، آن را بیابیم.[۳۷]

فلسفه چیست؟، به تحلیل‌هایی بازمی‌گردد که در *سینما ۲* در باب معضل به راستی مدرنِ تغییر و تبدیل[3] ایمان به امر ناممکن، در باب چرخش شناخت به باوری که در فلسفه با پاسکال و کیرکگور شروع می‌شود، آغاز شده است و آن تحلیل‌ها را بسط می‌دهد.

کاتولیسیسم سینمایی ـ آن ایمان درون‌ذاتِ مستدل به حضور در همان سطح تصویرها ـ نشانهٔ عمیقی برجا خواهد گذاشت، چیز *جدیدی* در تفکر دلوزی دربارهٔ درون‌ذاتیت به وجود خواهد آورد. چیزی که می‌توان گفت، از نظر دلوز، در خودِ فلسفه است.

---

۱. دربارهٔ مردمانی که فاقدند، نگاه کنید به:

Deleuze, *Essays Critical and Clinical*, 8 ff./14 ff.; *Cinema 2*, 215-16/281 ff.; *What Is Philosophy*?, 109-10/105.

2. singular

3. conversion

پی‌نوشت‌ها

1. Gilles Deleuze, Cinema 2: *l'image-temps* (Paris: Minuit, 1985), 366; *cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 280.

   از این پس، هر گاه ممکن باشد، شمارهٔ صفحه‌ها در مورد متن اصلی فرانسه و ترجمهٔ انگلیسی، یعنی ابتدا شمارهٔ صفحهٔ ترجمه و به دنبال آن شمارهٔ صفحهٔ متن اصلی، داده خواهد شد.

2. See Gilles Deleuze, *Quést-ce que la philosophie*? (Paris: Minuit, 1991): *What Is philosophy*? , trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell (New Yourk: Columbia University Press, 1994).
3. See Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* (Paris: Presses Universitaires de France, 1962), 118 ff. ; *Nietzsche and Philosophy*, trans. Hugh Tomlinson (New York: Columbia University Press, 1983), 103-10, trans. Modified. See also Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (Paris: Presses Universitaires de France, 1968), 169 ff; *Difference and Repetition* (Paris: Presse Universitaires de France, 1968), 169 ff.; *Difference and Repetition,* trans. Paul Paul Patton (New Yourk: Columbia University Press, 1994), 129-32.
4. See *Difference and Repetition*, 130/170.
5. See ibid. 134/176
6. Ibid., 139/181-82

   این مضمون تفکری یا اندیشیدنی که هنوز نمی‌اندیشد یا اینکه هنوز مورد اندیشه واقع نشده است، یکی از لحظات نادر در کار دلوز است که انسان را به یاد نزدیکی‌اش به هایدگر می‌اندازد.

7. See ibid. 167/216.

برای تفسیر دلوز از کانت و هولدرلین در بـاب زمـان بـه منزلـهٔ صـورت تهی‌شدهٔ محض و به منزلهٔ درنگ نگاه کنید به:

Ibid., 88/118 ff.

8. Ibid., 167/217.
9. Ibid., 138/181.
10. See Gilles Deleuze, *Cinema 1: L'Image-movement* (Paris: Minuit, 1983), 7-8; *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. H. Tomlinson and B. Habberjam (Minneapolis: University of Minnesota Prdss, 1986), Xiv.
11. *Cinema* 2, 3/9.
12. See *Cinema 1*, 60/88
13. See ibid.
14. See ibid., 60-61/89.
15. See Bergson, *Matiére et mémoire* (Paris: Presses Universitaires de France, 1908), 20; *Matter and Memory*, trans, Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer (New York: Zone Books, 1991), 24.
16. See Deleuze, *cinema 1*, 58-59/86, and Bergson, *Matter and Memory*, 38/36.
17. See Bergson, *Matter and Memory*, 36-37/33.
18. Deleuze, *Cineam 1*, 62/92, and Bergson, *Matter and Memory*, 24-25/20-21.
19. Bergson, *Matter and Memory*, 35.
20. Ibid., 38, trans. Modified. See also 39/35.
21. See Deleuze, *Cinema 1*, 1/9ff., and Bergson, *L'Evolution créatrice* (Paris: Presses Universitaires de France, 1941), 309 ff.

22. Deleuze, *Cinema 1*, 23/37, trans. Modified
23. See Bergson, *L'Evolution créatrice*, 304 ff.
24. Ibid., 59/87-88.
25. See ibid., 57/84.
26. See ibid., 83/121, trans.modified.
27. See Deleuze, *Cinema2*, 170-71/222.
28. Deleuze refers to Elie Faure, *Fonction du cinéma* (Lausanne: Gonthier, 1953).
29. See Deleuze, *Critique et clinique* (Paris: Minuit, 1993); 14 ff. *Essays Critical and Clinical*, trans. Daniel W. Smith and Michael A. Greco (London: Verso, 1998), 4 ff.; *Dialogues* (Paris: Flammarion, 1977), 47 ff.; and *What Is Philosophy*?, 98 ff./ 94 ff.
30. See Deleuze, *Cinema 2*, 267/350 ff.
31. See Deleuze, *Cinema 1*, 206-7/278.
32. See ibid., 207/279.
33. Deleuze, *Cinema* 2,169-70/221.
34. See ibid., 171/223.
35. Ibid., 172-73/223-25.
36. See Deleuze, *What Is Philosophy*?, 6 ff. and 148 ff./11 ff. and 141 ff.
37. Deleuze, *What Is Philosophy*?, 74-75/72.

۹

لوتر و مک‌لوهان

مانفرد اشنایدر

فریدالدین رادمهر

۱

بر طبق گفتهٔ پیر لگندر،[1] ما «فرزندان متن‌ایم».[۱] متن، جان کلام همهٔ منابع شرعی و رسمی و دفاعیات جزمی است که موضوع بنیادین و عظیمی ـ بیان یا بیان خیالی ـ را بنیان می‌نهد تا به صیانت از عملکرد آن نشیند. چنین متونی، شامل تورات و قرآن و اسناد شرعی و مقدس یا حتی آثار دیگر ـ دنیوی ـ می‌شود که مرجعیت شرعی یا مشروعیت رسمی یافته‌اند. همگان به خوبی می‌دانند که عملکرد بنیادین بیان، عبارت از آن است که خود را در گذر زمان و مکان محفوظ دارد. بیان که نهادی *پدرانه* است، فراتر از هر چیز، ضامن تداوم حیات است: این معنا قوانین مشروع تولّد و مرگ، حقوق والدین و فرزندان، حقوق اَنساب خانوادگی و توالد نسل را، همیشه با احترام به متن فراهم می‌نماید ولی از آنجا که متن در نسخهٔ اصیل خویش ـ مانند کلمهٔ الله، روح‌القدس یا ارادهٔ قانون‌گذاری مردم ـ دور از دسترس می‌نماید، طریقی که بدان عرضه می‌گردد، صورت‌ها و تکنیک‌های انباشتن و انتقال آن، مقتضی مفهوم و معنای خاص است.

---

1. Pierre Legendre

استحالهٔ شکل بینابینی ـ نحوهٔ ارتباطی میانی ـ از چنین نموداری، بازخوردی دارد که بر کل نظامی تأثیر می‌نهد که در آن، نمودار مزبور بر شیوه‌های مکتوب، بر مرجعیت اداری، بر شرح و تفسیر، بر صورت‌های نظامات و مؤسسات دینی و بر انحای تذکار، تحصیل عیان می‌گردد. ما طفل باقی می‌مانیم؛ فقط کیفیت ظاهری متن تغییر می‌نماید.

شورش سازمانی بزرگ لوتر در آغاز عصر نوین را می‌توان به عنوان نمونهٔ بارز خاصی از این نوع، در بازسازی متن تحلیل نمود. در متن و فحوای نظریهٔ مدرن دربارهٔ رسانه ـ وسایط ارتباط‌جمعی ـ بازنگری لوتر دربارهٔ نشانه‌شناسی مقدس و شرعی، به عنوان ایجاد نظم و نسق و متعادل ساختن اطلاعات فنی نوین، قابلیت مطالعه می‌یابد. کلمهٔ *بازنگری*،[1] نه فقط اشاره به یک عمل سازمانی در حوزهٔ سمبولیسم تجویزی می‌نماید ـ تقدس[2] مفهومی برگرفته از حوزهٔ قانون الاهی و شرع است [۲] ـ بلکه افزون بر این، وساطت علائم و نشانه‌هایی را عرضه می‌دارد که به قوای ماقبل خود بازمی‌گردد. بازنگری، شیوهٔ نگریستن یا دیدن را معلوم می‌دارد که از پی شنیدن می‌آید. بازنگری لوتر از نظریهٔ شرعی اَعمال دینی، به یک‌باره گسترش نشانه‌شناسی مقدّس[3] را از رونق انداخت و نظریهٔ رسانه‌ای جدید یا نظریهٔ نوین وسایط ارتباط‌جمعی را مطرح ساخت. نشانه‌شناسی در نهضت اصلاحات مذهبی و نظریهٔ نوین رسانه‌ها کوشید تا طلیعه‌دار آثار چاپی باشد و احتمال وقوع آن را به لطف تکنیک حروف‌چینی متحرک، فراهم آورد. از آن پس، مطالعه بر مناسک مجزاً، فردی و بی‌صدای آماده‌سازی علائم سیاه و همگون و مقدس دلالت کرده است. لوتر به عنوان یک بازنگر، مدل‌هایی را حیات بخشید که پیش از این در نظریهٔ غربی رسانه و نشانه‌شناسی آیینی، مورد اهتمام و محلّ آزمون واقع شده بود: افلاطون و

---

1. revision
2. sacramentum
3. sacred semiotics

پولس قدیس بر فلسفهٔ غربی چنان مؤثر سیطره داشتند که توانستند نه فقط مقولات خویش را بر ماهیت چندوجهی حقیقت منطبق سازند تا تکنیک‌های ارتباطی عصر خویش را قوام بخشند، بلکه افزون بر این، آن مقولات را در نظریهٔ نشانه‌ها و علائم بیان دارند.

هارولد اینیس[1] نشان داده است که چگونه امپراطوری مصر باستان، بابِل، روم و نیز امپراطوری اروپای عصر نهضت اصلاحات مذهبی، اقتدار سیاسی و نظامی را به لطف ترتیب و هماهنگ ساختن استراتژیک این دو حوزهٔ قدرتمند، تحکیم و تثبیت ساختند: اعتماد بر طبقهٔ روحانیون و علمای مذهبی و استفادهٔ نظامی از رسانه‌ها.[۳] تا قرن نوزدهم این مستلزم هماهنگی اسطوره‌های متفاوت و شیوه‌های نوشتن، تثبیت تصویری و نحوهٔ انتقال بود. بر اساس گفتهٔ اینیس، اثربخشی و سودمندی این ترکیب قوای دینی و سیاسی مربوط به شیوهٔ نوشتن، در ساختار سمبولیک و عملی زمان و مکان سامان یافت. تا آنجایی که عملکرد هماهنگ‌سازی شیوهٔ نظامات ناسوتی و زمان‌مند ـ مانند دین ـ و مکان‌مند ـ مانند مؤسسات نظامی/ سیاسی ـ بی‌دغدغه تابع عمل گشت، کشورها و فرهنگ‌ها، دست‌کم در قانون، می‌توانستند تحت انقیاد باشند. زمان و مکان نه تنها بر عمومی‌ترین عوامل بنیان یافته است بلکه تصرف کامل، سمبلیک و واقعی زمان و مکان در هر دو مفهوم بر همهٔ اسطوره‌ها ـ مربوط به خدایان همیشه‌حاضر و جاودان ـ و نحوهٔ عمل آنها ضرورت داشت: تغییرناپذیری و پراکندگی سمبولیسم عمومی یک فرهنگ از الزامات است. متعارف‌سازی و تسریع، دو مقوله ساختاری هستند که آرامش مابعد هگلی را چنان فراهم ساختند که در آن، معضل منطق مبسوط و متفاوت روح و ماده می‌توانست حل گردد: سرعت فزاینده در نهضت اطلاعات، هدف جمیع قوایی است که به نحو مؤثر بر مکان و فضا سلطه می‌یابند. نظام‌های اطلاع‌رسانی و پُستی، از کورسوس

1. Harold A. Innis

پابلیکوس[1] رومی گرفته و با گذر از تلگراف چشمی درانقلاب فرانسه تا دورهٔ رادار و ماهواره‌های نظامی در عصر ما، به نحوی نظم و نسق یافته‌اند که انتقال اطلاعات را سرعت بخشند و در نتیجه سازمان‌های نظامی، قدرت‌های سیاسی را بهتر و بیشتر سازند.[۴] این ادارات امپراطوری مکان و زمان، محتاج اربابان قدرت ـ برای نمونه، قیصر، شارلمانی، ماکسیمیلیان یا ناپلئون ـ است نه فقط برای بنای جاده‌ها و خدمات پستی، بلکه افزون بر این، برای احیا تقویم مربوطهٔ خود.[۵] در قرون وسطی هدف چنین اصلاحات و احیایی آن بود که همهٔ معتقدان و دینداران را در جشن عید پاک در سراسر امپراطوری آن دوران شامل گردد. امروزه زمان جهانی فرصتی فراهم آورده است تا همهٔ اعمال و مناسک در سراسر دنیا و در هر جایی هماهنگ و هم‌زمان صورت گیرد. مراجعی نظیر متون کتب مقدس، دیرها و کلیساها، آرشیوها، کتابخانه‌ها و دانشگاه‌ها، افزون بر همه، خادمان این نوع تثبیت‌گرایی جهانی هستند.

در اینجا به مدل‌هایی از تحکیم عرفانی ـ دینی نشانه‌ها و علائم و وسایط بیانی و رسانه‌ای، و به نحوهٔ عملکرد آنها که فرهنگ را صورت می‌بخشند ـ *kulturformatoren* ـ خواهم پرداخت. آیا برخی عناصر فرهنگی رایج وجود دارند تا از لحاظ تاریخی، نشانه‌های غریب نظریه‌های مربوط به حوزهٔ اطلاعات دینی را از هم متمایز و متفاوت کنند؟ طرق ارتباطی و اطلاعاتی چگونه برای حصول و تولید چنین داده‌های مطلقی کار می‌کنند؟

فیلون،[2] فیلسوفی یهودی/ اسکندرانی، از اهالی اسکندریه، در کتاب *دربارهٔ حیرت‌های ابراهیم*[3] ـ کتابی تفسیری و تمثیلی از حیرت‌های ابراهیم، برای نمونه ـ از تغییرات شیوه‌های بیانی سخن می‌گوید که می‌توان در آنها به معرفت خدا رسید.[۶] راه ابراهیم از کلده و با گذر از حران و صحرای

---

1. Cursus Publicus
2. Philo of Alexandria
3. *De Migratione Abrahami* or *On the Wanderings of Abraham*

سینا تا مصر، نه فقط او را از بطن فرهنگ یهودی به فرهنگ یونانی کشاند بلکه افزون بر این به وسیلهٔ بدل تمثیلی چشم *به جای گوش*، ابزار و ارکانی برای حصول وحی مشخص نمود. این تغییر به تعبیر غالب، یک تغییر فلسفی نیز بود، تا آنجا که سیطرهٔ اسکندرانی چشم، نشانگر نوعی اقتباس از صورت‌های افلاطونی معرفت و شناخت نیز بود. هانس بلومنبرگ،[1] متن افلاطون را به سه حوزهٔ مطالعاتی تقسیم کرده است و در آنها نشانه‌های گوناگونی برای درک ضربهٔ احتمالی دورهٔ مدرن یافته است.[۷] همان قسم که وی و هانس یوناس[2] خاطرنشان کرده‌اند،[۸] جابه‌جایی در مزیت معرفت‌شناسانه، نه فقط سطوت خداوند را از قلمرو ارتعاشات صوتی جدا ساخت و به حیطهٔ فرکانس‌های چشمی ارتقا داد، بلکه افزون بر آن، همان‌طور که امروزه به خوبی می‌دانیم، باعث افزونی شتاب در امری شد که به لطف آنها اطلاعات انتقال می‌یابند. با وجود این نهضت جابه‌جایی از امر شنیداری به دیداری حاکی از آن بود که فرهنگ بصری نوین، خود را بر بطن سیطرهٔ فزایندهٔ نگارش نیز تحمیل می‌نماید. خلاصه، فلسفه‌های نوافلاطونی و گنوسی چونان فرانظریه‌هایی عمل کردند تا حمایت فلسفی را برای برپایی اقتدار فرهنگ نوین نگارشی در پرتو حقیقت به عنوان کتاب مقدس فراهم آورند. لذا شروع عصر مسیحی ـ *zeitrechnung* ـ نخستین تاریخ از واقعهٔ رسانهٔ غربی یا شیوهٔ بیان در غرب، دربارهٔ عالی‌ترین گونهٔ نظم است. همگی نظریات مدرن دربارهٔ رسانه از مارشال مک‌لوهان گرفته تا والتر اُنگ،[3] به تمایز این تفاوت عام فرهنگی میان امر شنیداری و دیداری اشاره کرده‌اند که تحت هدایت و قیادت ارتباطات ناب تکنولوژی صورت می‌گیرند، که استحاله‌های سیاسی و اقتصادی و جامعه‌شناختی را هدایت و مهار می‌نمایند.[۹] بدون پیشرفت در انتقال اطلاعات ـ برای نمونه بدون

---

1. Hans Blumenberg
2. Hans Jonas
3. Walter Ong

پاپیروس و کاغذ به منزلهٔ یک حمایت اطلاعاتی مدرن در مسیر خشکی و دریا که ضرورت را به لشگرکشی و قدری کمتر دیوان‌سالاری و بورکراسی ایجاب می‌کرد ـ ادارهٔ امپراطوری وسیع روم غیرممکن می‌نمود. این موارد شرایط اولیه برای پیشرفت سریع مسیحیت به شمار می‌رفتند. با وجود این تضاد بین جوامع مسیحی و ادارات امپراطوری روم، شاید در ابتدا وجود داشت اما امتزاج بعدی هر دو را تمام و کمال باعث گردید. هارولد اینیس این تأثیرات را به تقسیم مؤسسات حکومتی در زمان و مکان نسبت داده است.[۱۰] نفوذ سریع و عظیم مسیحیت بدون بهره‌گیری سیستماتیک از تکنیک‌های اطلاعاتی امپراطوری روم و مسیرهای ارتباطی و اطلاعاتی آن، غیرممکن بود. متون اصیل سنت مسیحی و نیز رسائل و نامه‌های قدیسان را می‌توان علائم فتح و پیروزی نهضت مسیحیت اولیه به شمار آورد. این فتح اصولاً فلیسوفان و فرزانگان اسکندرانی را شیفته خویش ساخت.

فرانظریه‌های این فرزانگان، یک فلسفه از مواقع گذشته دربارهٔ رسانه برای تدوین متون مقدس فراهم آورد که جوهر و سبک و دسترس‌پذیری مکان معانی را به کلمهٔ الله ضمیمه ساخت. هر متن مقدسی که نتواند به این حوزه ورود کند، می‌تواند قوای بالقوهٔ خود را آشکار سازد، بی‌آنکه نیاز به متون کمکی یا اصولاً اقتدار عقلانی کشیشان، دربارهٔ متن مقدس باشد که بخواهد آن را تأیید کند، اعتبار دهد و بار دیگر، دوباره تأیید نماید و نقش و اقتصاد حقیقت آن را سامان دهد. این امر عملکرد نشانه‌گذاری رسولان و حواریون را بر ماهیت کلمهٔ غیر مکتوب خداوند و بر ذات روحانی و پیوندپذیری میانی ارتباطات الاهی را توضیح می‌دهد. نظریهٔ رسانه، ماخوذ از پولس قدیس دربارهٔ کلمهٔ الله به لطف مدل‌های استراتژیک به‌خصوص مدل سقراطی / افلاطونی تقویت گشت. نظام فکری سقراطی به‌خصوص تکیه بر تعالیم شفاهی دارد و بر قدرت دیالکتیک یعنی گفت‌وشنود تاکید می‌کند و بر وعظ و نصیحت، در تقابل با نوشتن و ضدیت با نگارش اصرار دارد.[۱۱]

نظریهٔ پولس قدیس دربارهٔ نوشتن، بیگانگی مزبور را کامل کرد: امور شفاهی را اینک می‌توان با نوشتن تأیید کرد. استحالهٔ این مدل، راه خویش را به خوبی به سمت دوران مدرن ادامه داد.

۲

تضاد میان فرهنگ شنیداری و شفاهی دین یهود، با فرهنگ دیداری و بصری مسیحیت را که ابراهیمِ فیلون در خلال دگرگونی این حواس می‌زیست، می‌توان به خوبی به عنوان تضاد بنیادین میان دو دین یهودی و مسیحی محسوب داشت. در هر دو دین، رسم آن است که کلمهٔ قدسی، صانع و خالق است ولی دو دین نسبت به نظریات مربوط به نشانه‌ها از هم جدا می‌گردند. هر جایی که عهد عتیق به حکایت می‌نشیند، آشکارا منشأ نشانه‌های ترسیمی و نگارشی را منتقل نمی‌سازد بلکه بیشتر، آن را با انتقال به فرامین موسایی جمع می‌نماید، حال آنکه حواریون طی تشریفاتی، نوشتن حقیقت بعدی را با موعظه بر علیه عمل کهن نوشتن، مشخص می‌دارند تا آن را از قوانین یهودی متمایز کنند. دیگر فرهنگ‌ها -برای نمونه اسطوره‌های مصری و یونانی -بخشی از هر دو نشانه‌های ترسیمی و نگارشی را در خود داشتند. یقین است که فرزانگان یهودی، قدری با تأخیر این اصل اسطوره‌ای را فراهم آورند، البته تنها اگر متن کتاب مقدس را به طهارت اصالت مطلق آن ترفیع می‌بخشید. در هر دو سنت یهودی یعنی هم آیین قبالا و هم در آیین تلمودی،[1] اسناد بسیاری به وجود قوای جادویی و عرفانی نشانه‌های ادبی و لفظی آن گواهی می‌دهد.[۱۲] این نکته افزون بر این، شامل شروح فراهم‌آمده بر تورات و اسفار خمسهٔ نازله بر حضرت موسی نیز می‌شد که به عنوان فرامتن در برابر متن اصیل و مقدس قرار

---

۱. برای فهم آیین قبالایی و تلمودی بنگرید به: گرشوم شولم، *جریانات بزرگ در عرفان یهودی*، فریدالدین رادمهر، نشر نیلوفر، ۱۳۸۵.(م.)

داشت. البته نه همیشه بلکه به طور متناوب، چنین متونی شامل تورات ـ که شامل آغازهاست ـ خود نیز در آغاز آمده است. گفته‌اند دو هزار سال پیش از آفرینش، خداوند تورات را نوشت و بر اساس این حکایت بعدها آفرینش را مطابق با تورات خلق کرد. این خلقت از روی تقلید و مطابق با برنامه قدیمی‌ترین متن مقدس پیش نمی‌رفت بلکه بیشتر به نحو اعجاز به مدد توانایی خود حرفِ معتبر انجام می‌شد. نظریه‌های رسانه در نظام قبالایی در خصوص خلقت، دُرست مانند نظریه‌های مدرن، مدیوم را مانند خود پیام ـ یا هر واقعه‌ای به منزلهٔ عامل انتقال همهٔ عوامل و مؤثرات ـ حفظ کردند. متن تورات، نه ضرورتاً در منابع خود و نه با ذات مقدس آن تعیین شده است، بلکه پیش از هر چیز و نخست، به لطف اقتدار جادویی و رسانه‌ای آن معلوم شده است.

همهٔ تفاوت‌های اصلی میان اسطوره‌شناسی یهودی و مسیحی از وجود الاهی و نحوهٔ ارتباط آن با خود، می‌تواند تحت یک تعمیم مربوط به رسانهٔ قدسی قابل فهم، به جمع آید. هر جایی که سنت عرفانی و وحیانی در شریعت یهود به بسط نظریهٔ جادوی حروف می‌پرداخت ـ که از نوعی قوای ازلی برگرفته از خالق جهان سود می‌جست ـ مفهوم متعارف و درست، عمل خداوند را چنان می‌بیند که در کتاب قانون به وی نسبت داده شده است. به هر تقدیر، مرسوم در هر دو، پارسایی است که کلاً مدیوم حروف از آن خبر می‌دهد ولی برعکس، پولس قدیس رسانهٔ خاص حواریون را به نحوی بس متفاوت از آنچه حضرت مسیح و راویان حیات او در طی مراسمی خاص تعریف می‌کردند، به افراط درآورد: اصولاً نکته این است که اقتدار خداوند و شیوهٔ بیان او دربارهٔ خلقت، در درون روح تاکید می‌شود. این روح بر طبق آرای پولس قدیس، تنها با حروف مرتبط نمی‌گردد بلکه به جای متون مقدس، قوایی کیهانی در کار است که تنها به رسانه‌ای بی‌بها و دور از دسترس اشاره دارد. آرای کلامی جدید دربارهٔ روح، در خلال مراسمی

مرسوم تعیین می‌گردد، به‌ویژه به مدد رسالات پولس قدیس ـ رسالهٔ دوم به قرنتیان، باب ۳ آیهٔ ۶[1] ـ که فاش می‌گوید در رسانهٔ مدرن، مژدهٔ عصر جدید ـ انجیل ـ سبب تسریع در امر انتقال آن گشت و بر آن تأکید بسیار داشت و در نتیجه با اُقنوم میانی خود وی تضادّ دارد. در بین پیامدهای دهشتناک آن، یکی این است که خبری که حرف را از میان می‌بُرد و روح را حیات می‌بخشید، باید به قوایی جدلی تجهیز می‌گشت که مخالف علایق و وفاداری قوم یهود به کتاب مقدس و شریعت بود. با وجود این، این نکته با همان پاردوکس یهودی دربارهٔ نوشتن تغییر یافت: تفاسیر و شروح پولس قدیس بر کلمات حضرت مسیح، مکتوب شد و در نتیجه، چنان به نظر می‌آمد که قابلیت آن را دارد تا به فواصل و مکان‌های دور، منتقل گردد و بتواند بر روحانیت متجلی و وحی الاهی تأکیدی خاص نماید. سنت منسوب به ربّن‌ها و خاخام‌های یهودی در خصوص تفسیر تورات، که مدت‌های مدید به صورت شفاهی دهان به دهان نقل گشته و محفوظ مانده بود، از تأمل در قوای زیان‌بار موجود در حروف سود می‌جست. به طور قطع، شفاهی بودن امر آموزش در سنت یهودی نباید در تضاد بی‌قید و شرط در برابر تقدس مبالغه‌شدهٔ حروف شریعت و حروف تورات جای گیرد.[۱۳] این حروف، در کیفیت مادی خود، ارزش مساوی داشتند ـ یعنی حس لامسه را به‌کار می‌گرفتند ـ همان‌طور که مک‌لوهان تصریح کرده است، شیوه‌های دریافت مکان مربوط به قوهٔ سامعه رابطهٔ تنگاتنگی با حس لامسه دارد تا آن حد که به تناسب و موزونی حواس مربوط می‌گردد.[۱۴]

---

۱. برای فهم این معنا، همان بخش از اثر پولس را نقل می‌کنیم: «چون که ظاهر شده‌اید که رسالهٔ مسیح می‌باشید خدمت‌کرده‌شده از ما و نوشته‌شده، نه به مرکّب بلکه به روح خدای حی؛ نه بر الواح سنگ بلکه بر الواح گوشتی دل ولی به وسیلهٔ مسیح چنین اعتماد به خدا داریم نه آنکه کافی باشیم، که چیزی را به خود تفکر کنیم که گویا از ما باشد بلکه کفایت ما از خداست که او حرف ما را هم کفایت داد تا عهد جدید را خادم شویم نه حرف را بلکه روح را؛ زیرا حرف می‌کُشد ولی روح زنده می‌کند». رسالهٔ دوم پولس به قرنتیان، باب ۳، آیهٔ ۷ـ۳.(م.)

مابعدالطبیعه مربوط به روح‌القدس و کتاب مقدس در ابداعات پولس قدیس بیش از این، راه را برای قوای سکرآور نوشتن مهیا کرد، تا آنجا که فقط یک حس را به‌کار گرفتند و در نهایت، پیامی غیر از مندرجات کتاب مقدس را بشارت دادند. همهٔ مرقومات آبای کلیسا سرشار از دستورات و فرامینی است که شنیدن را به دیدن تغییر می‌دهد؛ یعنی سنت شنیداری را به منظر دیداری تحویل می‌کند. سیپریان قدیس،[1] یکی از آبای کلیسا، در کتاب خود با نام *نصایحی به یهودیان،*[2] مسیحیان را به جست‌وجوی روح‌القدس نه فقط از طریق حس شنوایی و گوش‌ها، بلکه به علاوه از طریق حس بینایی و چشم‌ها ترغیب کرد.[۱۵] بحث‌های جدلی پولس قدیس بر ضد آرای یهودیان در نحوهٔ تقدس شریعت و اهمیت حروف، مبدل به تهمت و اتهام شد. نام شخصی که تحت دلالت وی، سازمان اداری دولت روم در مکان‌ها و نظام تشکیلاتی دین مسیحی مبتنی بر خلود و جاودانگی، تلفیق یافت و شبکه‌ای ممزوج از این دو در غایت تناسب و هماهنگی بر پا ساخت، ژوستینیان[3] قدیس است. ژوستینیان در کتابش به نام *نهاد الاهی مکتوب*[4] بر اهمیت تقویت ساختار دولتی رومی تأکید کرد که این ساختار در موجودیت مکانی و زمانی خود نامحدود باقی خواهد ماند.[۱۶] او در مقدمهٔ کتاب خود، *تشکیلات مذهبی*، بر آن است که قیصر نیز حق و امتیاز توضیح و تفسیر کتب مقدسه را تنظیم کرده است. در تدوین و رمزپردازی ژوستینیان دربارهٔ حق انحصاری شرح و تفسیرکتاب مقدس، روش یهودی در شرح و

---

۱. اسقف کارتاژ و نویسندهٔ دکترین کلیسا.(م.)

2. *Adveros Judaeos*

۳. طرز تلفظ آن در لاتین یوستینوس است. او (۱۶۵ـ۱۰۰) یکی از آبای کلیسا و مدافع دین مسیحی است که به فیلسوف نیز مشهور بود. وی اهل سامره در فلسطین بود و از پدر و مادر مشرک به دنیا آمد و بعد از خواندن فلسفه در شهر افسوس، به دین مسیحی درآمد. به شهر رم رفت و در آنجا مدرسهٔ فلسفی تأسیس کرد ولی عاقبَت در همان‌جا کشته شد. او آثار بسیاری داشت که برخی از آنها برجا مانده است.(م.)

4. *Codex Iustinianus*

تفسیر، دقیقا احمقانه و سفیهانه تلقی شد.[۱۷] در نتیجه این فتوای سفاهت، نظریهٔ نشانه به منزلهٔ قانون یا به منزلهٔ قوای خلاّقه را محو نمود. همگی تبعیض‌ها و امور قضایی قیاس‌پذیر، در قانون یهودی مربوط به ختان،[1] روی داد. ختان، فرمان الاهی و نشانی از عهد و پیمان با حضرت ابراهیم بود که برای قوم یهود علامتی کافی و بسنده و مشبّع به شمار می‌آمد که می‌گفت: قوانین الاهی با پوست و گوشت آدمی عجین شده است؛ برعکس، سنت مسیحی ـ پولسی بر آن تأکید کرد که خداوند ختان را نشانی روحانی مقرر داشته که بیشتر به *ختان قلب* دلالت دارد.[2] در نتیجه قوای مؤثر حاکم بر ارتباط میان انسان و خداوند، ایمان به نبوت است و نه اطاعت از شریعت.

با انتقال موضوع به سطح نظامات سیاسی، نظریهٔ یهودی دربارهٔ نشانه و الاهیات آن مربوط به رسانه‌ها، هم سبب قوت و هم سبب ضعفی شد که شاخصهٔ تاریخ قوم یهود گشت: از سویی، قوت و ثبات عظیم فرهنگی، بر مادیت علائم و نشانه‌های قدسی تأکید می‌کرد و در همان حال، باعث سستی و ضعف در ایجاد شبکهٔ مؤثر ارتباطی در مکان و زمان شد. حکومت یهودی به غیر از یک برههٔ کوتاه زمانی، هرگز پا به عرصهٔ وجود ننهاد. عهد و میثاق با خداوند که قوم اسرائیل با خداوند یافت، جامعه‌ای فراهم آورد که درست برخلاف همهٔ گونه‌های حکومت و دولت بود. بر طبق تحلیل‌های ژان اَسمان[3] این روی‌برتافتن از دولت‌مداری، به تجربهٔ منفی ایشان از دولت مصری وابسته بود.[۱۸] در غیاب هر نوع مرجعیت اعلی، در تفسیر و شرح متون کتب مقدس و منحصر به سنت علمای یهودی ـ خاخام‌ها ـ قوم اسرائیل به یک دین محلی و یک سنت شفاهی منحصر شد و متوقف گشت؛ در نتیجه در اینجا پرسشی باقی می‌ماند که آیا وفاداری قوم اسرائیل

---

1. Circumcision

۲. نامه به رومیان، باب ۲، آیه ۲۹.(م.)

3. Jan Assmann

به حروف، نتیجهٔ فقدان دولت در میان ایشان بود یا آنکه فقدان یک دولت دینی و نیز غیاب یک نظام اداری در قوم یهود، عواقب تشبّث محکم ایشان به حروف عهد الاهی بود ولی موقعیت نظام اداری مسیحی کلاً با این ماجرا تفاوت داشت: تعهد به مناسک و رسوم نوین ارتباطات مکانی در خلال کاغذهای مراسلاتی حواریون تسریع گشت و پولس قدیس به جنبهٔ محض روحانی نشانه‌ها و علائم قدسی اشاره کرد. یقین است تأکید بر قوای دیداری و چشم نیز اجرای نوشتن مکتوبات و رسائل را توجیه می‌کرد. در فرهنگ یهودی شریعت به منزلهٔ تثبیت‌کنندهٔ جمیع شروح شفاهی و تفاسیر مقدس بر تورات بود، ولی این درست برعکس مقولهٔ مزبور در مسیحیت و در همان حین، فقدان قوای سیاسی بود.

نظریهٔ مسیحی دربارهٔ نشانه‌ها و علائم و نیز رسانه‌ها، نوعی ابزاریت دینی را ـ با هدف ادارهٔ جاودان آن ـ صورت بخشید که معطوف به تکنیک‌های نظامی نوین در انتقال اطلاعات بوده و برای استفاده از فواصل دور طراحی شده بود. هر خلاقیت بزرگی، هر ابداعی در تاریخ اندیشهٔ غرب که توانست شرایط تکنیکی ارتباط را دگرگون سازد، به تغییر مفاهیم دست یازیده است و اغلب موفق به جداسازی اسطوره از فرانظریهٔ همان اسطوره، و نشانه‌شناسی آن شده است. این مسئله (جداسازی مسیحیت از سنت شفاهی و دولتی)، قوم یهود را حمایت می‌کند. در عین حال در اینجا ـ حیرت ما را از آن زمان تا عصر حاضر توجیه می‌کند ـ جدایی نهضت پروتستان را از مذهب کاتولیک و کلیسای جهانی لاتین و شکل کامل آن را حمایت می‌کند. این نکته بعدها به اسطوره‌زدایی لوگوس الاهی به سوی روح روشنگری یاری رساند و سپاسگزار جریان پرشتاب کتب و سرمایه نیز شد. آخرین مسئله، که کم‌اهمیت‌ترین مسئله هم نیست، این است که این نکته به خاتمهٔ فلسفهٔ روح، برای از پا افتادن روح‌القدس و تقویت مضاعف

مارکسیستی و اصالت ماده در اواخر قرن نوزدهم از طریق رسانه‌های تکنولوژی نوین، نظیر تلفن و گرامافون و سینما و تلفن، یاری می‌دهد. اهل کلام و فیلسوفان روح که به واسطهٔ عواقب سیطرهٔ الکتریکی‌شدن وسایط ارتباطی، ضعیف شده بودند، منطق حاکم بر مراحل تاریخی را رها ساختند؛ حتی امروزه ما تصور می‌کنیم که وقایع در قلمرو رسانه‌ها، بستگی به شرایط ماقبل در قلمرو آرا و اندیشه‌ها دارد یا به عمق شرایط واقعی تولید و تغییر وابسته است. برعکس، احتمال واقعی برای تداوم حیات نظریات مربوط به قوای روح یا قوای خلاّقه بار دیگر ظاهر می‌شود اگر حقیقت آنها با تعیین تکنولوژی‌های مرتبط تاریخی که لازمهٔ دگرگونی، به اساسی‌ترین تعبیر کلمه است، بار دیگر تدوین گردد؛ شاید چنین باشد. نهضت‌هایی از این قبیل به سبب قوانین موجز ارزش‌ها، هدایت نمی‌شوند بلکه به سبب ظرفیت‌های تکنیکی دفاع از معتقدات، الاهیات و آیین‌های مذهبی، نشانه‌های دارای مزایا و نیز ادارهٔ محکم‌ترین رسانه‌ها دلالت می‌شوند. آیا نشانهٔ یک قدرت ـ که احتمالا به‌کار می‌آید ـ می‌تواند اثر خلاقانه داشته باشد؟ (دریافت یهودی از مسئله) یا اینکه آیا نشانه، یک انضمام، یک اثر و نشانه از عظمت، لوگوس جهانی و خلاق است؟ (نظر پولس قدیس) یا اینکه نشانه، محصولی طبیعی است که به سادگی به دست سرمستانهٔ شاعری یا برگهٔ کاغذی به گردش می‌آید؟ (اندیشهٔ گوته) یا آنکه اصولاً نشانه، یک میثاق، توافق صرف و فاقد حقیقت خاص از امری ثابت و تغییرناپذیر است؟ (سوسور). اینها چهار جریان انقلابی در تاریخ نظریات نشانه‌شناسی دینی غربی دربارهٔ علائم و نشانه‌هاست که جملگی را می‌توان پی گرفت تا به ابداعات بزرگ در عصر تکنولوژی ارتباطات پاسخ مناسب دهند.

جمیع این نظریات دربارهٔ نشانه‌های قدسی و نیز رسانهٔ نوشتن، معانی سازماندهی کردن زمان و مکان به شمار می‌آیند. نگارش یهودی، زمان را به لطف الواح طویل‌النسب و بنیاد الاهی شریعت، نظم و ترتیب بخشیدند؛

این امر، مکان را با دم و گفتار کاهنان و خاخام‌ها پر می‌کند. نظریهٔ رسانهٔ پولس قدیس نمی‌توانست ارتباط کامل میان جوامع را توسط نامه‌ها و رسائل مرقوم بر روی کاغذ به نحوی مؤثر هماهنگ سازد. متن کتاب مقدس خود بر روی صفحات و کاغذها تدوین و تثبیت شده بود که ماهیت شفاهی و تلفظ حرفی آن را تحت نام متاتئوری یا فرانظریهٔ روح، منکر می‌گشت ولی چگونه زمان و مکان توسط ابداعات نظریه‌پردازانهٔ مارتین لوتر، نظم و نسق می‌یابند؟

۳

مارتین لوتر از رسانهٔ چاپ و انتشار برای انشعاب نهضت خود از اصول معتقدات کاتولیک رومی، سود جست و افکار انقلابی خود را بر ضدّ ساختارهای نظری دورهٔ اسکولاستیک در میان انداخت. قواعد ناشی از نهضت احیای مذهبی در تعالیم لوتر خود بنفسه، بر انشعاب رسانهٔ نوین بنیان یافته است. از طریق نشر کتاب‌ها و از طریق سرعت فزایندهٔ تولید انبوه، هر شخصی که توانایی خواندن داشت، اینک می‌توانست پذیرای نشانه‌های قدسی گردد. این نکته، رجعت به متن اصلی انجیلی و کتب مقدس را ممکن ساخت. تجهیزات باشکوه شعائر و مناسک مذهبی و نیز تفاسیر گستردهٔ کشیشان و اسقف‌ها، شاید بنیان امری را می‌گذاشت که تا آن موقع لازمهٔ دیوان‌سالاری زائد بود ولی هدفش مراقبت از متن بود. معتقدان به اصلاحات مذهبی در فرهنگ چندرسانه‌ای خاطرات و حافظه ـ عشای ربانی، تصاویر، تعطیلات و موسیقی ـ نوعی کژرفتاری را در معنای اصلی *بشارت و وعدهٔ الاهی* ـ یعنی انجیل ـ مشاهده کردند. کالون در کتاب خود با نام *نهادهای دین مسیحی* به سال ۱۵۴۳ حتی اعلان کرد که:

> عشای ربانی بسی زیباتر و باشکوه‌تر از آنچه باید ظاهر گردد، مراسم شهادت حضرت مسیح از آن‌رو که صلیب را بر دوش

> می‌کشد، حضرتش را ظالم نشان می‌دهد... و شکوه مراسم اجازه می‌دهد که شهادت حضرت فراموش گردد... و در عوض، شعائر و عشای ربانی که در خلال آن، خاطرهٔ مرگ مسیح زنده مانده است، در نتیجه از قدرت نفوذ و تأثیر خود باز می‌ماند و امری بیهوده و لغو به نظر می‌آید.[۱۹]

پس کالون به صراحت گفت که مناسک مذهبی در کلیسا و عشای ربانی، جملگی دالّ بر *نسیان خدا* شده‌اند. کلمهٔ انجیل چاپی و منتشرشده و اشاعه‌یافته، به این معضلات یادبودها و خاطرات خاتمه بخشید و به معتقدان نهضت اصلاحات مذهبی اجازه داد تا معنای گم‌شدهٔ نشانه‌های قدسی را بار دیگر در نظر آورند.

مخالفت لوتر اساساً بر ضد رعایت شعائر مذهبی مبتنی بر طلب مغفرت بالقوه، بر سوءاستفاده از رسائل و نامه‌های شریعت و دین بنیان یافته بود. انتقادات تند وی بر قدرت و اصول معتقدات جزمی کلیسا بدون سرعت جدید نشر و چاپ، می‌توانست دیگر نفوذ و تأثیری نداشته باشد. هیچ دیوان‌سالاری قادر نبود سرعت گسترش و اشاعهٔ مرقومات وی را مهار کند، مرقوماتی که فکر مرجعیت متون مقدس را فراتر از همگی مرجعیت رسانه‌ها و نشانه‌شناسی خاص پولس قدیس بیدار نمود. وفاداری به متن و لغت‌شناسی خاص آن، اخلاقیات نشانه‌های طبع و چاپ هستند. هماهنگی در اشاعه و سرعت و تفاسیر ناب مجدد، اقتدار انقلابی نشانه‌شناختی نظریات لوتر را بنیان گذاشت. این عامل که فردریک حاکم ساکسونی توانست خود را با این عقلانیت استراتژیک هم‌عهد و هم‌پیمان کند، حکایت از جنبهٔ تاریخی وی دارد. لوتر در اصل فقط بر قدرت قدیم و کیفیت اعلای کلمهٔ انجیلی تأکید کرد: قدرت تازه و نوین آن از تجربهٔ ناشی از وسایط بیانی کلمه، طبع و منتشر شده بود ولی چگونه می‌توان تفاوت میان کلمهٔ انجیلی مرقوم با کلمهٔ انجیلی چاپی را تعریف نمود؟ با نظر بر مکان، تقدم و

ارجحیت چاپ تماماً آشکار می‌شود. مدت‌ها بود که نحوهٔ ارتباط با چاپ از طریق حروف‌چینی و بازار مستعد کتب چاپی، بنیاد ملت‌های نو و وحدت زبانی آنها را بنا نهاده بود. بسط و گسترش صنعت چاپ بر طبق آرای بندیکت اندرسن[1] شروط لازمه و هم‌زمان برای مفاهیم نوین را فراهم آورده بود. دانستن این مطلب که این کتاب در دستان هزاران خوانندهٔ دیگر نیز هست، اساسی محکم فراهم می‌ساخت تا ایدهٔ ملت بر آن شکل گیرد... برعکس، تصویر ملت، امر پنهانی را از پیش فرض می‌کند. متن کتاب مقدس ذاتاً و به تنهایی جامعه را شکل نمی‌بخشد؛ این نکته به مدد شیوهٔ حروف چاپی کامل شد که متن مقدس را عیناً استنساخ می‌کرد. ملت، گزیده و جوهرهٔ مطالعات ـ دینی ـ است که نه تنها فقط یک متن را در اختیاردارد بلکه کتابی واحد را فراچشم همگان می‌گذارد.[۲۰]

این امر، نظام نوین زمان را نیز دربرمی‌گیرد. صنعت و فنّ چاپ نه فقط ضامن شتاب فزایندهٔ تولید کثیر است بلکه مایل به مرجعیت نوین کلمه و ساختار زمان‌مند آن، در قبال بی‌زمانی است. کلمهٔ منتشرشده رخصت می‌دهد تا همهٔ معضلات نشر و انتقال فراموش گردد و موهبت ادامهٔ جاودان آن را به دست می‌دهد. هیچ نسخه خطی قادر نیست به سطح مشابه و همگون، شفافیت و وضوح و تغییرناپذیری‌ای دست یابد که بتواند با رسانهٔ حروف چاپی برابری کند. سرعت فزایندهٔ مطالعه در همین موقع باعث فقدان تنوع و ترتب حواس دیگر نیز می‌شود. صنعت و فن چاپ و کیفیت فزایندهٔ متون خواندنی، مطالعهٔ معهود و مرسوم را بی‌اثر ساخت. اینک مطالعهٔ چندرسانه‌ای هماهنگ‌شده از حواس جسمانی را به حق انحصاری یک حس، حسّ بصری تقلیل می‌دهد.[۲۱] انگشتان دست که پیش از این بر خطوط حرکت می‌کرد تا تفاوت میان کلمات و سطور را مشخص سازد، اینک دیگر معطل می‌ماندند؛ لب‌ها که به زمزمهٔ کلمات می‌نشستند، اینک

---

1. Benedict Anderson

خاموش ماندند؛ تارهای صوتی و زبان که زمانی باطن آدمی را به لحن مطالعه سوق می‌دادند، بی‌صدا شدند. نتیجهٔ این برتری چشم بر دیگر حواس، به طور قطع، تک‌صوتی و یک‌لحنی است که از خواننده فقط ایجاز و از خودگذشتگی بیشتری می‌طلبد.

مک‌لوهان، سطوح گوناگون درگیری جسمانی و روانی را رده‌بندی کرد که رسانه‌ای متفاوت از رمزگشایی شرایط مخالف گرم و سرد را خواستار است.[۲۲] رسانه‌ها گرم نیستند آنگاه که اشباع آن و تمرکز اطلاعات رخصت می‌دهد فقط یک حس واحد از شخص دریافت‌کننده درگیر ماجرا باشد؛ این حالت، برای نمونه، شاخصهٔ ممتاز نوشته‌های چاپی است. برعکس رسانه‌های سرد آشکارا از این حصر سرباز می‌زنند و فاقد جزئیات کمتر هستند و کمتر با اطلاعات، اشباع می‌شوند و با حدّت کمتری تعریف می‌شوند، چنان‌که خواهان شرکت مؤثر شخص دریافت‌کننده هستند. اینها خصایص نسخه‌های خطی هستند. جابه‌جایی این تمایز شگرف، فحوای نظریات لوتر است: وی نظریه‌پرداز و مرد سیاسی رسانهٔ گرم در کتب چاپی بود که سهم حواس را به یک حس واحد تقلیل داد تا جایی که قدرت نوشتن دربارهٔ نشانه‌های انجیلی را از رسانهٔ نشانه‌شناسی شعائر و مناسک مذهبی آزاد ساخت. به عبارت دیگر نشانه‌شناسی شعائر و مناسک مقدس سنتی بی‌اثر شدند و سرد گشتند؛ چاپ به همهٔ مؤمنان رخصت داد تا عمق ابراهیم فیلون را پی گیرند و قلمرو نشانه‌شناسی‌های الاهی سرد را، برای مدعیات گرم‌تر دربارهٔ امور بنیاین روحانی، رها سازند. تشابهات و همگونی‌های کلمهٔ چاپ‌شده به نشانهٔ الاهی فرصتی داد تا بار دیگر به عنوان نشانهٔ معنا و متن ظاهر گردد و حس ساده و حقیقت اصیل بار دیگر مطرح شوند. با کیفیت بصری جدید، قابلیت رؤیت فزاینده و قوهٔ برتر حروف چاپی، نیز گرایش جدیدی در برابر ایجاز، موجزشمردن و همگونی نشانه‌ها و تفاسیر پدید آمد. سخن از چهار ـ یا بیشتر ـ سطح از معانی کتب مقدس

که شاخصهٔ ممتاز مطالعهٔ انجیل در دیرها و صومعه‌ها بود، مشاجراتی را باعث شد که دلالت به یک معنای صحیح واحد می‌کرد.

انشعاب در بین اصول معتقدات کاتولیک و پروتستان بیش از هر چیز در این حوزهٔ نشانه‌شناختی قدسی بسط و گسترش یافت. لوتر برخلاف معتقدات کاتولیکی، شعائر سبعه و منطق مناسک الاهی را که اساساً و بی‌تردید وابسته به نظریهٔ ارسطویی دربارهٔ رسانهٔ سرد حواس بود، تعداد شعائر و مناسک قدسی را تقلیل داد. در همین اثنا او مرتبت سه مورد از شعائر مذهبی را تغییر داد که او به شناخت آن ادامه می‌داد. هر جایی که کلیسای کاتولیک رومی به بسط نظام روحانیت خود دست یازید و آن را با عمل و کردار مذهبی عجین کرد، یا به تعبیر نظریهٔ رسانه، مناسک و آیین‌ها سرد شدند، لوتر آن را به عمل سمبولیک مراسم و شعائر مذهبی تقلیل داد و آن را گرم ساخت. او مناسک و شعائر را یک‌بار دیگر نشانه گرفت ـ در اصل شعائر مذهبی ضامن عهد و بیعت بودند و آزمایش ورود به شهر ایمان روم بودند ـ نشانه‌ای که در برابر نشانهٔ دیگر قرار داشت؛ یعنی اساساً در برابر کلمه نبوت. به هر حال تا آنجا که این کلمهٔ مبارکه از طریق نشر و چاپ قابل قبول همگان می‌شد و واسطهٔ نشانه‌شناسی می‌گشت که پیش از این به منزلهٔ پلی به شمار می‌آمد که میان نبوت و ایمان بی‌اثر شده بود. این نکته را می‌توان از مطلب زیر برگرفته از متن انقلابی لوتر یعنی *دربارهٔ ظرفیت ملی کلیسا*[1] نوشتهٔ سال ۱۵۲۰ به دست آورد:

> طریق خداوند همواره و اغلب علامتی برای موعود خویش می‌افزاید، به طوری که از طریق این خاطره یا تذکار وعدهٔ حضرت، شاید همهٔ ایمان قابل وصول گردد و آنچه را که باعث می‌گردد با قدرت بیشتر در آن باقی بمانیم، حاصل آید... عیناً در مراسم مذهبی و عشای ربانی آنگاه که حضرتش علامتی به عنوان

---

1. *De Captivitate Babylonica Ecclesiae Praeludium* (*On the Babylonica Captivity of the Church*)

> تذکار این وعدهٔ بزرگ الاهی قرار می‌دهد، حضرت جسم خویش و خون خود را در نان و شراب به تصویر آورده است؛ زمانی که می‌فرماید: «این را به یاد من انجام دهید» همین نحو در تعمید حضرتش، علامتی از غسل تعمید را در آب بر اساس کلمات وعده افزوده است. از این جملات می‌آموزیم که در هر وعده‌ای، خداوند دو چیز را بر ما ظاهر می‌فرماید: یکی کلمه و دیگری علامت یا نشانه، به حدی که دریابیم هر کلمه عهدی و هر نشانی گونه‌ای از شعائر مذهبی باشد. در عشای ربانی کلمهٔ حضرت مسیح، عهد است و نان و شراب، مناسک و نشانه‌اند. از آنجا که قوهٔ ارجح و برتر در نشانه و علامت، بیش از کلمه جای نگرفته است، به همین نحو نیز قدرت بیشتر در عهد است تا در شعائر مذهبی، زیرا آدمی شاید کلمه یا عهد را بی‌نشانه و علامت و شعائر مذهبی دریابد... پس من هر روزه، در حقیقت هر ساعت، قادرم عشای ربانی برپا سازم؛ زیرا اغلب امید دارم که بتوانم کلمات حضرت مسیح را روبه‌روی خویش قرار دهم و ایمانم را در آنها متجلی و قوی نمایم.[۲۳]

این فقره، آشکارا نحوهٔ عملکرد خدمت به شعائر مذهبی و مناسک دینی را بیان می‌دارد: مناسک، نشانه‌ای از تذکار یا نشانهٔ یادآوری‌اند. این معنا با انتقال به حوزهٔ رسانه چنین می‌شود: نشانهٔ تذکار به منزلهٔ استوارکننده و متعادل‌سازندهٔ زمان و مکان است. نشانه‌های مربوط به شعائر مذهبی نظیر نشانه‌های قدسی به ارتباط شفاهی و کلامی راجع می‌شوند. این نشانه‌ها به سبب دو عنصر میانی چنین می‌کنند؛ یعنی نشانه‌شناسی‌های مربوط به مراسم مذهبی، شاکلهٔ سه‌گانهٔ منابع را مرتب می‌سازد. نشانهٔ تذکار ارجاع به کلمه ـ عهد ـ است که در رجعت خود، وعده را تشریح می‌نماید. در خلال کلمهٔ تذکار و خاطره که در جملهٔ آخر متن فوق‌الذکر آمده است، پیوند وسط به صورت زائدی درآمده است. کلمه‌ای که آدمی و در نتیجه هر مؤمنی

می‌تواند روزانه و هر ساعت پیش چشمان خود قرار دهد، نشانهٔ تصویری از کتاب چاپی است و به بیرون از مکان سیاسی گسترش یافت. منطق لوتر دربارهٔ نشانه مربوط به شعائر مذهبی، بر احتمال انکار و سرزنش مجلس یادبود و مربوط شعائر مقدس جای می‌گیرد تا ثابت بصری کلمه *وعده* را اثبات کند. با استواری زمانی، شعائر مذهبی با وسیلهٔ استوار دیگری، یعنی کتاب همیشه در دسترس، جایگزین می‌شوند.

کلمهٔ چاپ‌شده که قابل حصول برای همگان است، اینک همان نشانهٔ گرم محسوب می‌شود: از لحاظ رسانه‌ای شامل حیات‌بخشی حس واحد یعنی چشم است که می‌باید خود را روحانی نماید و نهاد تازهٔ روح و ایمان شود. درک سنتی کلیسا از شعائر مذهبی که به طور مقطّع و ثابت در مراسم سرد و بی‌روح در عشای ربانی باقی می‌ماند، متضمّن سهم جمیع حواس جسمانی و روانی است. نظریهٔ مذهب پروتستان دربارهٔ کلمه به عنوان رسانهٔ واسطه و قابل وصول به وعده، آن را به اعلای درجهٔ بساطت و ایجاز سوق می‌دهد. لوتر اساساً در تأکید این مطلب محق بود که این نشانه می‌تواند اثر خود را به تنهایی از طریق ایمان محفوظ دارد. بدون ایمان هیچ شخصی که کتاب مقدس را می‌خواند، قادر نیست به اثر خواب‌آور نشانه‌های چاپی تن در دهد. در عین حال نهضت پروتستان بر تصاویر بت‌پرستی که همین اثر را داشتند، هجمه برد: این باعث گرمابخشی کلمه از طریق تشریح چاپی آن شد. همهٔ دیگر طرق ارتباطی مسدود شدند، طنین شنیداری خاتمه یافت، به طوری که کلمه می‌توانست با تمام وضوحِ خود دیده شود و از آن استنباط معانی گردد.

تمرکز بر دلالت‌کننده این کتاب/ نشانه را گرما بخشید. نظریهٔ مزبور بر آن است که کلمات خداوندگار که به سبب چاپ و طبع کتاب خدا، همانند و هم‌جنس شده‌اند، صرف نشانه نیستند، ضمنا اشاره دارد که خواننده می‌تواند به خواستهٔ خودش بی‌واسطه به آنها دست یابد؛ در نتیجه

دلالت‌کنندهٔ سیاه، یعنی حروف چاپی، ذاتاً روحانی می‌شود. این روحانی‌شدن با طی مراحل مطالعه، با خنثی‌شدن ظهور ایمان به دست می‌آید: ایمان همان قوّتی است که دلالت‌کننده را نمایان می‌سازد تا آنکه عاقبت، عاملیت رسانه را به چنگ آورد. تعلیم سنتی کلیسای رومی، ایمان را ترفیع می‌بخشید، این درست؛ ولی شعائر مذهبی آن را حتی بدون هیچ تقویتی گسترش داد ولی نهضت اصلاحات مذهبی یا احیای مذهبی، بازنگری عهد عتیق و عهد جدید بود و ضامن اعادهٔ آنها به موقف اصلی خویش، به عنوان نخستین و یگانه‌نشانهٔ وعده گشت که چنین اعاده‌ای را مانع آمد. التماس دائمی به نشانه‌شناسی پولس قدیس، رسانهٔ احیاشده و منسوب به نهضت احیای مذهبی و نظریهٔ نشانه‌شناسی، به تعقیب گرمابخشی سیستماتیک یک حس واحد، یعنی چشم، نشست که در طی تکرار روزانهٔ نشانهٔ کامل، قابل تمایز صریح بود.

برای مدت‌های مدید، اصلاحات لوتری، امکانات رسانهٔ نوین و رجحان و برتری آن را بر جهان اسکولاستیک و زمختی فلسفی آن به‌کار انداخت تا نظامات اداری آن بسط یابد و تذکار فرهنگی و علائم رمزی قابل اظهار را بنا نهد. توسعهٔ عمل به شریعت از طریق نشانه‌های مقدس، فربهی نظام اسقفی و کثرت مناسک، عواقب اقتصادی و نشانه‌شناسی خود را داشت. در جامعه‌شناسی دین در دوران اخیر، چنین طرح و شکلی از مناسک و تشریفات مذهبی، به عنوان مؤسساتی برای ضمانت و تأمین سمبولیسم فرهنگی مقدماتی تحلیل شده‌اند.[۲۴] این یک جنبهٔ قاطع اقتصادی است: تشریفات مذهبی، روحانیت و سهیم‌شدن آدمی در این آیین‌ها و این مراتب کشیشی گوناگون، نگهدار ثبات و مساوات نشانه‌شناسی قدسی در آگاهی همهٔ جامعه شد. قانون کهنهٔ تکرار و بازگفتن از طریق عمل تشریفات مذهبی، به لطف تکنولوژی جدید دیگر منسوخ اعلام شد؛ زیرا نظم و قاعده به سبب قابلیت تکرار تکنیکی تضمین گشت. همهٔ معانی، علائم فاقد روح

که امور انسانی را به مدت‌های طولانی نظم و نسق می‌بخشید، دیگر چیزی نبودند مگر اثرات چنین مکرراتی.[۲۵] فلسفه‌های نشئه‌آمیز این عامل را به دست داد که تمامی فرهنگ بر یک همسانی مضاعف امور تأمل دارد.[۲۶] پس مارتین لوتر به درستی به عنوان یک سیاست‌گذار و یک بنیان‌گذار رسانهٔ گرم دربارهٔ چاپ کتاب معرفی گشت. از سوی دیگر او مفهوم افلاطونی/پولسی محترم نشانهٔ قدسی را به عنوان ریشه و بنیان ارتباط روحانی اختیار کرد که ذاتاً از هر گونه مادیت و مادیت‌گرایی فارغ است؛ در نتیجه او فرانظریهٔ کهنهٔ نشانهٔ قدسی را احیا کرد. افزون بر این، نظریهٔ رسانه‌ای او باعث اقتدار دو عنصر ابداعی گشت: ضمانت بازگویی و تکرار منظم و جداسازی خواننده. نتیجهٔ این عوامل، خواب‌آوری[۱] حواسّ شد که در اثر مطالعهٔ روزانه حاصل می‌آمد.[۲] مک‌لوهان به عنوان یک سیاست‌گذار رسانهٔ گرم دربارهٔ کتب چاپی، از مُهر دینی بر دوران نوین مطالعه بهره برد: خواندن و مطالعه در تطبیق با مطالعهٔ رمزها، برعکس مدل‌های پولسی و لوتری بر دیدن از طریق سیاههٔ حروف چاپی و مشاهدهٔ پیام حقیقتاً گفته‌شده و محضاً روحانی در ورای چهرهٔ ظاهری آنها بنا گشت. شناخت بعدی بر فرهنگ و مرقومات چاپی، فرصتی برای مطالعه فراهم آورد که مثال برخی

---

۱. منظور از خواب‌آوری همانا عمل خواب مصنوعی توسط مغناطیس روحانی است که از آرای مسمر آلمانی گرفته شده است. در اینجا می‌توان از هیپنوتیزم به جای خواب‌آوری استفاده کرد ولی منظور مسمر همان جذبه و خلسه‌ای است که حیوان دچار آن می‌شود و این عمل توسط مغناطیس حیوانی صورت می‌گرفت.(م.)

۲. این نظریه دربارهٔ کتاب‌خواندن به منزلهٔ هیپنوتیزم، توسط مارشال مک‌لوهان در کتاب درک *رسانه‌ها* مطرح شده است. به یقین این نظریه مقتضی شالوده‌های تاریخی دیگری است. طرح این قضیه با نام مسمر *Mesmer* ـ پزشک آلمانی و مبتکر طریقهٔ معروف مسمریسم برای درمان بیماری‌های روانی و روحی ـ و تابعان او در آلمان قرین است. تنها در قرن هیجدهم که عصر کتاب‌ها و مطالعه بود و توسط لوتر آغاز گشته بود، عصر ادبیات گشت. این ماجرا، هم‌زمان با کشف ناخودآگاه بود که هیچ چیزی نیست مگر کشف اثرات ناخودگاه رسانه‌ها. در این خصوص، پروژهٔ مزبور توسط رابرت دارنتن (*Robert Darnton*) در کتاب *مسمریسم و پایان عصر روشنگری در فرانسه* توسط دانشگاه هاروارد، در سال ۱۹۶۸ شروع شد و شایستهٔ تداوم است.

مؤسسات اجتماعی شود.[۲۷] کلمهٔ چاپی با سپاس از نگهبانی سازمانی، اعلام شد که تضاعف حقیقت باشد. این شیوه ضامن اثر خواب‌آوری گشت که باعث می‌شد، خواب بر خواننده‌ای که خواب‌آلود است، غلبه نماید. این غوطه‌ورشدن در جهان نشانه‌ها را باعث می‌گردد که به آن سرشت و خصلت روحانی نسبت می‌دهد، حال آنکه در عمل، خود، قوانین خاص خویش را دارند. از سوی دیگر تأکید بر سیاهی حروف چاپی، برای قرن‌های مدید لحاظ شد که معادل تسلیم به سفاهت تفسیر یهودی بود.

معنا، روح، حقیقت: این تثلیث دوران مدرن، این تثلیث ضالّهٔ عدم، نامی است بر مطالعهٔ مؤثری که از سقراط گرفته تا مسیح و گوته، جملگی بدان راغب بودند: شنیدن صدایی در بطن حروف. این تناقض زیبایی‌شناختی، موجب برازندگی فریبی می‌شود که مدت‌های مدیدی توسط نظریاتی دربارهٔ رسانه‌ها تضمین شده است. دریافتن صدایی در بطن حرفی که خوانده می‌شود، همان قِسم که دریدا نشان داده است، صور خیال عصر مدرن است. امروزه این به پایان خود رسیده است.

۴

توفیقات جنگی ـ سوای تعداد نظامیان و سپاهیان ـ مقتضی دو وضعیت است: امور لجستیکی و ایمان. امور لجستیکی شامل حمل و نقل، خواروبار پشت جبهه، اسلحه و نیز اطلاعات می‌شود. مزیت و برتری به لطف نظام‌های نوین اطلاعاتی ـ نامه‌برها، مرقومات، دفاتر پستی، تلگراف، رادیو، رادار، ماهواره‌ها ـ فراهم می‌آید و اهمیت آنها به خوبی در جنگ‌های گذشته شناخته شده‌اند ولی در اینجا جنبهٔ رسانه‌ای ایمان نیز وجود دارد. کانت به دقت دریافت که هیچ سربازی برای اثبات قضایای ریاضی تن به مرگ خویشتن نمی‌دهد. حال آنکه او به حقیقتی که در یک متن اظهار شده است، ایمان دارد. سربازان بیش از دیگران فرزندانِ متن هستند. ایمان،

به حضور و وجود رسانه‌ای این متن بستگی دارد. آیا می‌توانم بـه خداونـد باور داشته باشیم، اگر کلام او با لحنی کمـدی عرضـه شـود؟ پرسشـی کـه فرماندهان ارتش در قرون شانزدهم و هفدهم مـی‌پرسـیدند ایـن بـود: آیـا سربازان من هنوز نظامی و لشگری خواهند مانـد، اگـر متـون مقدسـی کـه ایشان مامور به دفاع از آنند، تا ابـد مکـررا خلـق گردنـد؟ بـه سـال ۱۶۳۵، فرانسیس اول پادشاه فرانسه، قصد کرد تا انتشار کتـب را بـا جـزای مـرگ قدغن نماید. این طرح ملغی گشت. دوران مدرن فـاش سـاخته اسـت کـه جنگ‌ها به سبب این پرسش رخ می‌دهند. متنی کـه سـربازان را تـا سـرحد مرگ در صف می‌کشد، در وجود مادی، از طریق نشر کتـاب و روزنامـه و رادیو و تلویزیون تغییریافته است ولی متون هنـوز بـه اعمـال ایـن قـدرت می‌پردازند. آخرین نبرد بزرگ جهانی میان فرهنگ غرب و فرهنگ اسلامی نیز این همه را به غایت وضوح نشان می‌دهد.

جنگ‌ها در عین حال به تبلیغ مرام خود نیز می‌پردازند و تبیلـغ مـرام، بـه تکلیف صریح رسانه و نشانه‌شناسی‌های نوین توفیق می‌یابند. انقـلاب لـوتر، رسانهٔ کتاب مقدس را گرم کرد و در نتیجه، رسانهٔ چاپ، نسبت به روحانیـت سرد کاتولیکی، گرم شد. مشاجرات و مباحثات و گسست‌های رسـانه‌ای کـه در طی قرون اولیهٔ مسـیحیت رخ داد، مـی‌توانـد در یـک مـدل کـلاً تمثیلـی و قیاسـی تحلیـل گـردد. بسـیاری از آبـای کلیسـا نظیـر ژروم، آمبـروس، چریسوستوم[1] مطالعات دقیق و درست فنون بلاغی و سخنوری داشـتند و یـا آنکه نظیر آگوستین قدیس و باسل، استادان بـی‌چـون‌وچـرای فنـون بلاغـی بودند. فن بلاغت خلاصه و چکیدهٔ وسایط ارتبـاطی سـرد اسـت. از طریـق تلفیق تکنیک‌های متفاوت گفتاری و شفاهی و جسمانی، مخاطـب را بـه تلـه می‌انداختند و او را در رمزهای فرهنگی به بند مـی‌کشـاندند. از نظـر بزرگـان کلیسا، حرکت روشن و صریح به سوی رسانهٔ نوشتن، قوایی داشـت کـه بـر

1. Chrysostom

گسست با فرهنگ پیشین آنها دلالت می‌کرد. آگوستین قدیس این صراحت را به نحوی دقیق در شرح حال خود به عنوان اثر متن نوشتاری ترسیم کرده است.[۲۸] دفاع وی از نفوذ شفاهی و شایع حواس شخص مستمع در علوم بلاغی، تا گرمابخشی استراتژیک حس باصره از طریق نوشتن، جملگی در مکالمهٔ پولس قدیس به تصویر کشیده شده است. استحاله از شائول به پولس[۱] به نوعی تغییر از وضعیت سنّت شفاهی یهودی و حروف جادویی به سوی روحانیت محض و مطلق و بصری کتاب مقدس است. یقیناً مرقوماتی که بزرگان کلیسا برای مباحثات خود به آنها مدیون بودند، با علائمی کار می‌کرد که بسیار کم‌حرارت‌تر از کلمهٔ چاپی‌ای بود که مارتین لوتر در مسیر حرکت خود از طریق نظریه‌اش دربارهٔ آموزهٔ مناسک و شعائر قدسی صورت داده بود، ولی حرکت از امر شفاهی و بلاغی به سوی رؤیت متن، شبیه به طلب علائم گرمابخش بود. فن بلاغت، قابلیت آدمی را در ایجاد سخنان مؤثر معلوم می‌کرد، در حالی که الاهیات، تقویت قاطع سخن حقیقی را معین می‌ساخت. از طریق ارائهٔ قیاس، ادبیات مدرن به مقام واسطگی قاطع خود رسید. بار دیگر ادبیات، از طریق عمل متقابل متن و خواننده، محل اعتنای فرهنگ شد البته نه به عنوان رسانهٔ ارتباط، بلکه به عنوان یک متن مقدس ولی در ادبیات دوران مدرن، هم متن و هم فرامتن از یک قلم واحد جاری می‌شوند. فرامتن، متن مربوط به نویسنده را به اصل و حقیقت آن محفوظ می‌داشت به جای آنکه آن را به منزلهٔ یک نشانهٔ مطلق ضامن گردد. فرامتن دوران مدرن، اینک خودنوشت یا شرح‌حالی از خودِ نوشتن نام دارد. من دو نمونه از این‌گونه استنتاجات را نقل خواهم کرد، دوَ شیوه‌ای که بر مدل قدیمی، غلبه یافت و آن را دگرگون ساخت. عمل سادهٔ آنها تأکید بر استعلای نشان‌های قدسی در رسانهٔ نوشتن دارد.

---

۱. اشاره به اسم شائول نام اولیهٔ پولس است که در ابتدا معاند دین مسیح بود، ولی در اثر واقعه‌ای در نزدیکی شهر دمشق متنبه شد و مسیحی گشت و مدافع غیور دین خدا شد. ظالم بود و مظلوم گشت. انجیل، اعمال رسولان، باب ۹.(م.)

ژان ژاک روسو خود را به دقّت در میان حلقهٔ مدرن‌ها جای داد؛ یعنی قهرمانان نشانهٔ مطلق که هرگز مطلب ننوشتند؛ نظیر سقراط و مسیح و در نتیجه تثلیث نوین عقلانیت، لوگوس روشنگری را فراهم آورد.[۲۹]

> اگر من بخواهم نوشته‌ای بنویسم با همان دقت که یکی دیگر نوشتم، خود را طرح نمی‌کنم، بلکه بیشتر خود را می‌آرایم. به هر حال من اینجا با تصویری از خود روبه‌رویم نه با کتاب. من با گفتن در ایجاز کار خواهم کرد؛ در آنجا دیگر مهارتی مورد نیاز نیست، مگر مهارت پیگیری دقیق طرح‌ها و نماها که در برابر چشمان من حاضر هستند. من با سبک و نیز همهٔ چیزهای خاص پیش خواهم رفت: هیچ چیزی مرا به نظم و ترتیب نخواهد برد. من همیشه سبکی دارم که به نحوی عظیم ظاهر می‌شود و آن را درست به عنوان شیوهٔ املایی خود تغییر خواهم داد و بدون هیچ عذاب وجدانی؛ من هر چیزی خواهم گفت همان‌طور که آن را احساس می‌کنم، همان‌طور که آن را می‌بینم، بی‌احتیاط و ترس و بی‌واهمه و بدون هیچ دغدغه و بی‌ترس از هر بی‌نظمی و قاعده. به لطف سیطرهٔ خاطرات گذشته و احساس جاری خودم، تصویری مضاعف از مقام نفس خود به دست خواهم داد... سبک من کمتر به شکلی واحد درخواهد آمد و بیشتر طبیعی خواهد شد. اینجا احساس و آنجا اظهار؛ اینجا عقلانی و آنجا روان و بداهه، اینجا جدی و عبوس و آنجا سرخوش و شادمانه، بار دیگر همین بخشی از تاریخ و گذشتهٔ من می‌شود.[۳۰]

تصویر مزبور سندیت خود را به کیفیت عامدانه‌ای وامدار است که نه کتاب است و نه نشانه، بلکه بیشتر به تجلی خالص نفس می‌ماند. فقط نفی رسانه در این فرامتن با هم آمده است: هیچ متنی و هیچ سبک زیبایی، هیچ اظهاری وجود ندارد، بلکه بیشتر نوعی شعار بر دیوار است که از زنجیرهٔ احساسات برآمده است؛ یعنی کششی روانی[۱] در فراسوی حروف است.

---

1. psychogram

اینها اثرات و نشانه‌های مثبت ماهیت موضوعی است که به خود افراشته گشته است تا رسانهٔ امر الاهی باشد. چنین نشانه‌ها و اثراتی، علائم و نشانه‌های قدسی‌اند. نشانه‌شناسی قدسی دیگر عهد ظهور الاهی صرف نیست بلکه بیشتر تصاویر موثق و حقیقی از نفس نویسنده را به دست می‌دهد. در این تأکید دوسویهٔ نویسنده، از فرامتن و فرافرامتن،[1] همراه با هم با انکار عظیم متن‌گرایی و انکار قابلیت واسطگی خود، جهان سمبولیک نویسندگی مدرن به دنیا می‌آید. نام دقیق محصولات زیبایی‌شناسی همانا نظریهٔ رسانه است. علائم تغزلی قدسی، جای علائم الاهی قدسی را می‌گیرد. آنها نیز نظیر اسلاف خود به طرح خود می‌پردازند و دلالت‌کنندگان صریح و روشنی به عنوان ارتباط غنی و مرفه و نشئت‌گرفته از ذات دست‌نایافتنی حقیقت عرضه می‌دارند. به منزلهٔ افلاطون شاگرد سقراط، به منزلهٔ حواریون حضرت مسیح، به منزلهٔ لوتر مأمور محافظت از انجیل، در اینجا نیز پیروی از سنت قدیم و واسطگی ارتباط، صریح و انکارشده نمایان می‌شوند و از لحاظ عملی و سوق‌الجیشی به‌کار گرفته می‌شوند. کلمهٔ مکتوب، ضامن قدرت آن از طریق مقولهٔ روحانی‌کردن خود است.

شرح‌حالی که گوته از خود نوشته است، نمونهٔ نویسندهٔ مدرن را به خوبی مطرح می‌کند. کتاب *شعر و حقیقت*[2] یک فرامتن در ایام جوانی اوست که باعث شهرت فراوان وی شد. اگر این شهرت ظاهراً به طرد و نفی قاطعانهٔ نظام‌های شعر نئوکلاسیک منجر گشت و مفهوم آن را از اثر بلاغی تهی ساخت ولی هرگز قوّت خود را از بازگشت به نشانه‌شناسی قدسی دور نساخت. گوته به رقص سقراط، مسیح، پولس، لوتر و روسو پیوست ولی این نویسندهٔ کلاسیک، امر مضاعفی نیز می‌افزاید که متون وی، نه به سادگی از طبیعت بلکه بیشتر از طبیعت بالقوه ناشی می‌شود:

---

1. meta-meta-text

2. *Dichtung und Wahrbeit*

به مقامی رسیده‌ام که افسون شعر خود را به تمامی می‌بینم... ممارست در این موهبت شاعرانه می‌توانست در موقعیت‌های کم‌نظیر سر برون آورد و ضروری گردد ولی به شادمانه‌ترین وجه و سرشار از غنای بی‌حصر، ظاهر شد و به نحوی عظیم و برخلاف میل و ارادهٔ من ظاهر گشت... همین امر حافظ حقیقت برای بیدارخوابی‌های من بود و من اغلب سرور داشتم... خودم را به ظلمت عادت دادم تا از طریق حواس ثابت کنم که به نحو باورنکردنی باید آن را شکست. من در عادت با صدای بلند خواندن و اندک آواز خواندن بودم، بی‌آنکه بتوانم آن را با هم در آغوش گیرم، به طوری که چندین‌بار به سراغ میز کار رفتم و بی‌آنکه حتی یک صفحهٔ کاغذ را مرتب و صاف کنم، شعری را از آغاز تا خاتمه نوشتم، بی‌آنکه قلم از حرکت بازدارم. به همین سبب من، خودکار و خودنویس را به جای مداد ترجیح می‌دهم؛ زیرا ابزار مناسبی است ـ چه که هر کسی به سادگی می‌تواند به سهولت و با سرعت و بی‌صداتر بنویسد ـ به طوری که روزی، خراشیدن مداد و صدای آن مرا از نگارش بی‌خود و سرمستانه‌ام باز داشت و در نتیجه، اثری مختصر به دنیا آمد.[۳۱]

موقعیت فرامتنی گوته در نوشتن، بسی افراطی‌تر از روسو، به عنوان سرمستانه نوشتن، خصیصهٔ ابتدایی شاعرانه بودن است: گذرایی، بی‌نظم، سریع، ناآگاهانه و بداهه‌سرایی؛ اینها عوامل روشنی‌بخش جنبه‌های قدسی نیز بودند. سرعت، گذرایی، بی‌نظم از لحاظ مکانی ـ بر روی کاغذ ـ عاقبت و خاتمهٔ شرح‌حال‌نویسی از خویشتن نیستند بلکه مشخصه‌های نظری و خصیصه‌های وسایط ارتباطی نیز هستند. از آنجا که این نوشته به عنوان فرامتن نسبت به متون شاعرانه کارایی دارد ـ گوته و البته نیز دیگر متون نظیر ویلهم مایستر[1] را به عنوان خوابگرد در نظر آورده است ـ تفسیر جسورانهٔ

---

1. Wihelm Meister

مدرن از شرح شاعرانه، به صراحت تأکید بر این خودآزمایی درونی دارد و آن را تکرار می‌کند. خلق آثار ادبی به دل متن قدسی که باعث خلق فرزندان، فارغ از وجود خوانندگان دارد، به تعبیر لگندر نتیجهٔ دو عامل اساسی است: نخست و پیش از همه، اثر خواب‌آور متون چاپی است. ژان مارتین شارکو[1] روان‌شناسی که آموزگار فروید نیز بود، تأکید داشت که زنان که خوانندگان مشتاق‌تری هستند، به سهولت به خواب می‌روند تا آنان که نیستند. لوتر دست بر قضا شرح داد که شاگردان مدارسی که اصول معتقدات کاتولیکی می‌آموزند و او و ملانژتون[2] شخصاً آنها را در مدارس و دیرها دیده‌اند، باید به معانی چیزی که می‌خوانند رجوع کنند. این شروع تفسیر و شرحی بود که خواننده، خود شخصاً شروع به خواندن می‌کرد و با تکرارش آن را مؤثر می‌یافت. تمرینات تکراری در همان دوران اولیه، به تأمل بر مسیح معنا شد که بر جدایی اثر خواب‌آور متون مقدس تأکید داشت و به این نحو خود را به سخن گفتن از کتاب، به یک تأمل در شعر تغییر داد.

ادبیات در عالی‌ترین دیدگاه برتر خویش، خود را چنین می‌نماید که نتیجهٔ یک طرح و دارای اثری سکرآور است که لفظ به لفظ از خوب زاییده می‌شود تا آنجا که ادبیات کلاسیک به طور سمبولیک، نظام فضایی نوین دولت‌ملت را تدارک می‌بیند، که چند دهه بعد، از لحاظ قوای نظامی و ارتشی فهمیده خواهد شد؛ در نتیجه تک‌گویی زمان، متون قدسی جدید را از لحاظ وسایط بیان بسط می‌دهد: گوته در کوله‌پشتی سرباز پیاده‌نظام همین را دید؛ این امر ضرورتاً باید همگرایی نوین زمان و مکان می‌شد، همگرایی جاودانگی زمان و مدعاهای فضا. قرن بیستم همان‌طور که مک‌لوهان نشان داده است، مطالعهٔ فردی را که لوتر پایان آن را طی مراسم خاصی معرفی

---

1. Jean Martin Charcot

۲. فیلیپ ملانژتون (Philip Melanchton) در ۱۴ فوریهٔ سال ۱۴۹۷ به دنیا آمد و در سال ۱۵۶۰ فوت کرد. او یار غار لوتر به شمار می‌رفت و در ترجمهٔ کتاب مقدس به زبان آلمانی، مهم‌ترین مشاور لوتر بود.(م.)

کرده بود، به حوزهٔ تلفن و رادیو درآورد.[۳۲] با این وصف نباید به نادرستی قضاوت کرد و انتشار و اشاعهٔ چندرسانه‌ای‌های امروزین و فرهنگ تخدیر را که بخشی از آن است، نادیده گرفت. در لحظهٔ تصمیم، باید بر خودنمایی این فرهنگ غلبه کرد که همهٔ روش‌ها، بار دیگر به متن تحویل می‌یابد. از عصر اسارت بابلی[1] که به لطف رسانه‌ها در آن محبوس مانده‌ایم، فقط این ایمان است که همیشه ما را رهایی بخشیده است. ما فرزندان متن باقی می‌مانیم.

---

۱. اسارت بابلی، اصطلاحی است که در عصر نهضت اصلاحات مذهبی در آثار و رسائل لوتر به‌کرات ذکر می‌شد. در تاریخ بنی‌اسرائیل دورهٔ تبعید یهودیان به بابل در اوایل قرن ششم پیش از میلاد به مدت هفتاد سال طول کشید؛ یعنی از سال ۵۸۶ پیش از میلاد شروع شد و با ساختن مجدد هیکل در ۵۱۶ پیش از میلاد، خاتمه یافت. در این دورهٔ اسارت، همهٔ یهودیان به اسیری رفتند و خزائن و ثروت خویش را از دست دادند و به حقارت کامل افتادند ولی هرگز از خویشان و سرزمین خود نبریدند و عاقبت نیز کورش هخامنشی به آنان اجازه داد تا به وطن خویش بازگردند و هیکل را برافرازند. این واقعه و شومی آن در کتب حزقیال و عزرا و نحمیا در عهد عتیق آمده است. لوتر معتقد بود که انجیل نیز توسط تشکیلات پاپ و خود پاپ در قرون و اعصار گذشته به اسارت رفته است و اینک باید آزاد گردد.(م.)

پی‌نوشت‌ها

1. Pierre Legendre, *Les Enfants du texte, Etude sure la function parental des etats* (Paris: Fayard, 1992).
2. In Roman law, *Sacramentum* among other tihings, the money that was legally deposited in a sacred places and that, in the event of an unfavorable verdict, defaulted to the divinity. Cf. Philipp Eduard Huschke, *Die Multa und das Sacramentum in Ihren verschiedenen Anwendungen* (1874; rtp. Osnabruck Biblio, 1968).
3. Harlod A. Innis, *The Bias of Communication* (Toronto: University of Toronto Press, 1968); Idem, *Empire and Communications* (Toronto: University of Toronto Press, 1972).
4. For the Contemporary period, see Paul virilio, *Vitesse et politique* (Paris: Galilee, 1977).
5. For the history of the calendar, see Arno Borst, *Computus: Zeit und Zahl in der Geschichte Europas* (Berlin: K. Wagenbach, 1990).
6. Philo of Alexanderia, "De migratione Abrahami," Trans. Rabbi Dr. Posner, in *Die Werke in deutscher Ubersetzung* (Berlin: de Gruter, 1962), vol. 5.
7. Hans Blumenberg, *Die Legitimitat der Neuzeit*, Expanded and revised edition, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988), 326 ff,; Blumenberg, *Die Genesis der kopernikansischen Welt* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981), 41.
8. Hans Jonas, *Von der Mythologie zur Nystischen Philosophie*, vol. 1 of *Gnosis und spatantiker Geist II* (Gottingen, 1966), 94 ff.
9. Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy* (Toronto: University of

Toronto Press, 1962); Eric A. Havelock, *Preface to Plato* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1963); E. A. Havelock and Jackson P. Herschell , eds., *Communication Art in the Ancient World: Humanistic Studies in the Communication Art* (New York: Hastings House, 1978); jack Goody, ed., *Litearcy in Traditional Societies* (Cambridge: Cambridge University press, 1968); Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the World* (London: Methuen, 1982). Credit for introducing this debate into Germany goes to Aleida Assmann, and Christof Hardmeier, eds., *Schrift und Geduchtnis: Beitrage zur Archaologie er Literarschen Kommunikation* (munich: Find, 1983).

10. Innis, Empire and Communication, chap. 5. n. 1.
11. See, above all, the celebreated passage in Plato's *Phaedrus*, 274c-278b. Cf. also, from an entirely different perspective, Giorgio Colli, *Die Geburt der Philosophie* (Frankfurt a. M.: Europaische Verlagsanstalt, 1981), 99 ff., as well as Hansgeorg Gadamer, "Unterwegs Zur Schrift?," in Assmann, Assmann, and Hardmeier, eds., *Schrift und Gedachtnis*, 10 ff.
12. Gershom Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik* (Frankfurt a.m., 1983).
13. In this context see Arnold Goldberg, "Der verschriftete Sprechakt als rabbinische Litearatur," in Assmann, Assmann, and Hardmeier, eds., *Schrift und Gedachtnis*, 123 ff.
14. Marshall McLuhan, "Problems of Communicating with people Through Media," in McLuhan, *Where Is the World Headed?: Mass Media and Social Structure* (Maerz, 1969).

15. "Attendite sensum et intelligentiam vwstram in spirtio snctu, ut non tandum auribus audiatis, sed etiam oculis corneatis divinum Christi sacramentum (*Patrologia Latina* IV, 191, A)."
16. There it is said: "Summa rei publicae tutio de stripe duraum rerum, armorum atque legume veniens vimque suam exinde munins felix Romanorum genus omnibus anteponi nationibus omnibus dominari tam praeteritis effecit temporibus quam deo propitio in aeternum efficient" (*Corpus Iuris Civilis*, 2. *Codex Justinianus*, ed. Paul Kruger [Hildesheim: Olms, 1989], 2).
17. This conection is admirably exposed by Pierre Legendre, "Les jufs se livernt a des interpretations insensees," in Adelie and Jean-Jacques Rassial, eds., *La Psychanalyse est-ele une histoire juive?* (Paris: Seuil, 1981), 93-113.
18. Jan Assmann, *Herrschatf und Heil: Politische Theologie in Altagypten*, Israel und Europa (Munich: Hnaser, 2000), 46 ff.
19. Johnnes Calvin, *Institutio Christianae Religionist*, IV, 18, I, in Calvin, *Unterricht in de Crhistlichen Religion*, de Otto Weber (Neukirchen)vluyn: Neukirchener, 1984), 991.
20. See Benedict Anderson, *Imagined Communities: Rflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1983).
21. See Ivan Illich, *In the Vineyard of the Text: A Commentary to Hughs Didascalion* (Chicago: University of Chicago Press, 1996).
22. Marshal McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (New York: MCGraw Hill, 1964), chap. 2.
23. Martin Luther, *De Captivitate Babylonica ecclesiae praeludium*, in

Luthers Werke: Kritische Gesamtausgabe, ed. D. Martin (Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1966; orig. pub. Weimart: Bohlau, 1888), 6: 497-573. English translation by Bertram Lee Woolf in *The Basis of the Protestant Reformation*, Vol, I of *The Reformation writings of Martin Luther* (London: Lutterworth Press, 1953); Cited from John Dillenberger, ed., *Martin Luther: Selections from His Writing* (New York: Anchor Books, 1962), 278-79 (Translation modified-Trans.).

24. See Roy A. Rappaport, "Liturgies and Lies," in *Internationales Jahrbuch fur Wissens und Religionssoziologie* 10 (1976): 75-104.
25. See Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Paris: Minuit, 1969).
26. See the reading of Walter Benjamin by Norbert Bolz, "Die Schrift des Films," in F. A. Kittler, M. Schneider, and S. Weber, eds., *Diskursanalysen* I: *Medien* (Opladen: Westdeutscher, 1987), 26-36.
27. In His organization of inductive sign and hypnotic faith with respect to children, Luther Similarly names reading first. See *Von den guten Werken*, in *luthers Werke*, 6: 214.
28. Aurelius Augustine, *Confessions*, book 8.
29. See Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: La Transparnece et Lobstacle* (Paris: Gallimard, 1971), 87 ff.
30. Jean-Jacques Rousseau, *Oeveres Completes*, ed. Bernard Gagnebin and marcel Raymond (Paris: Gallimard, 1959), 1: 1154.
31. Johann Wolfgana von Goethe, *Dichtung und Wahrbeit, In Goethes Werke* (Munich: Bec, 1966), 10: 80 ff.
32. See McLuhan, *Understanding Media.*

۱۰

تله ـ ویزیون (از دور ـ دیدن):
اعتقاد کورکورانه یا ایمان آگاهانه

جِنی اِسلَتمن
حسین عمید

آیا ما آنچه را باور داریم، می‌بینیم یا آنچه را می‌بینیم، باور داریم؟
این مهم‌ترین پرسشی است که به هنگام تأمل پیرامون نقش معنایی دین در رسانه‌های دیداری پدید می‌آید. در اینجا، من تحلیلم را بر رسانهٔ تلویزیون یا دقیق‌تر بر پدیدهٔ جهانی تلویزیون به عنوان یک چشم ـ شبکه‌ای که هرگز نمی‌خوابد ـ معطوف می‌کنم. به اعتقاد من این پدیدهٔ معاصر و همگانی و تقریباً پیش‌پاافتاده، یک پرسش فلسفی را به یاد می‌آورد؛ پرسش از نسبت میان ایمان و دیدن. تلویزیون به عنوان یک رسانهٔ دیداری از ما می‌خواهد تا به چیزی اعتقاد داشته باشیم که آن را با چشمان خود ندیده‌ایم. از این‌رو تمایز به ظاهر روشن میان ایمان و نگریستن را تیره می‌سازد. تمایزی که کاملاً بر سنت ما سایه افکنده است.

می‌توان گفت که سنت غربی، از همان آغاز، به دو مسلک تقسیم شده است: در یک‌سو آدم‌های زودباور و در سوی دیگر جان‌های شکاک قرار دارند. به باور من، این مسئله مایهٔ تفاوت میان سنت‌های مسیحی و افلاطونی

است. در حالی که نگریستن ـ شهود[1] ـ مهم‌ترین جایگاه را در سنت افلاطونی دارد، مسیحیت واقعی چشم‌ها را می‌بندد و سر را فرود می‌آورد. بی‌تردید نمادی‌ترین مصداق اعتقاد یا ایمان کورکورانه در سنت مسیحی، داستان سنت توماس[2] است. توماس تنها پس از نگریستن ـ و لمس کردن ـ آثار میخ‌ها و زخم‌ها در دستان مسیح، توانست بر ایمان خود گواهی دهد. با این وصف، مسیح به او می‌گوید:

> آیا تو به این دلیل که مرا نگریستی، باور آوردی؟ خوشا به حال آنان که نمی‌نگرند و باور می‌آورند.[۱]

پس مؤمن واقعی، محتاج [دیدن] آثار بصری زخم‌ها نیست، او با چشمان بسته و از راه سمع باور می‌آورد. توماس سخن دیگران را باور نکرد؛ او آن را شایعه‌ای عادی تلقی کرد و بر دیدن با چشمان خویش پای فشرد، بنابراین او شکاک[3] بود.

اینجا باید بی‌درنگ به شکاکیت نه چون آموزه‌ای فلسفی، بلکه در راستای فهم یونانیان از این واژه بیندیشیم، چنان‌که ژاک دریدا آن را بیان می‌دارد:

> حتی پیش از بدل‌شدن شک به یک نظام [فلسفی]، skepsis به چشم‌ها ربط داشته است. این واژه ناظر است بر ادراک بصری، مشاهده، تیزبینی و دقت نگاه در طول یک آزمایش.[۲]

بی‌تردید واژهٔ یونانی *skeptomai* به دقت نگریستن، ملاحظه کردن و مشاهده کردن، معنا می‌دهد. پس معنای آن بهره‌گیری از چشم به جای اتکا به عقاید دیگران است. در این خصوص وجه تمایز مکتب افلاطونی در برابر مسیحیت، شکاکیت، پرسشگری و تردید در عقیدهٔ رایج[4] است.

---

1. intuition
2. Saint Thomas
3. skeptical
4. doxa

پدیدارشناسی به طور خاص آنچه را که در گرو تفاوت میان *doxa* و شکاکیت است، از جمله ناخالصی متقابل آنها را، روشن می‌سازد و می‌تواند در تعیین منزلت ایمان در رسانه‌های دیداری، از جمله [نوع] نگاه بینندهٔ تلویزیون، به ما یاری رساند. این نگرنده کیست؟ آیا او ایمان سیمون ساده‌دل را دارد یا توماس دو دل است و یا نه این است و نه آن؟ من پدیدارشناسی موریس مرلوپونتی را نقطهٔ آغاز بحث قرار می‌دهم و با تطبیق آن با موضوعاتی از آثار ژان لوک ماریون و ژیل دلوز، طرحی اولیه از پدیده‌های *ازدور ـ دیدن*[1] و *ازدوربیننده*[2] ارائه خواهم داد. رویکرد من، از آن نظریات فلسفی‌ای دربارهٔ تلویزیون فاصله می‌گیرد که بر شکل انضمامی و محتوای این رسانه، بیش از پدیدهٔ *ازدوردیدن* ـ که عنصر مقوّم این رسانه است ـ تمرکز می‌نماید؛ از آنجا که تحلیل من پدیدارشناسانه است، مایل نیستم که محتوای تلویزیون را به داوری بنشینم؛ من آن چیزی را که تلویزیون برای ما می‌آورد، انکار یا رد نمی‌کنم، بلکه توجه را به این معنی معطوف می‌دارم که تلویزیون چه چیزی برای ما می‌آورد؟

پدیدارشناسی تله ـ ویزیون

مرلوپونتی در سال ۱۹۶۱ درگذشت؛ از این‌رو، شاهد تأثیر فراگیر عصر تلویزیون در کسوت یک رسانهٔ جهانی نبود. در اثرش *مرئی و نامرئی*[3] ــ اثری که پس از مرگش منتشر شد و شامل بخشی از دست‌نوشته‌ها و گزینشی از یادداشت‌های عمومی بود ـ واژهٔ تله ـ ویزیون فقط یک‌بار ظاهر می‌شود.[۳] اینکه این تک‌ارجاع، به طور مستقیم، با موضوع دین و رسانه، چندان مرتبط به نظر نرسد، ممکن است منجر به دلسردی شود ولی گمان می‌کنم که فقرهٔ مورد نظر، ارزش درنگ بر آن را داشته باشد. در این

1. tele-vision
2. tele-viewer
3. *Le Visible et l'Invisblie*

یادداشت که تاریخ ۱۹۶۱ (سال مرگ او را دارد) وی به طرح بازنگری تحلیل دیدن[1] می‌پردازد که از دکارت آغاز می‌شود و مبتنی بر ایدهٔ تصور روشن است. او می‌گوید که تحلیل دکارتی «درنمی‌یابد که دیدن، *tele-vision* [از دور دیدن]، متعالی و تبلور امر ناممکن است».[۴]

این عبارت دلالت‌گر، در خصوص پدیدهٔ *ازدوربیننده*، بینشی به دست می‌دهد. گفتن اینکه «دیدن، از دور دیدن، متعالی و تبلور امر ناممکن است»، چه معنایی دارد؟ برای فهم این طنز معماگونه و حیاتی، باید ابتدا مفهوم *دیدن* را آن‌گونه که در اثر اخیر مرلوپونتی ظاهر می‌شود، مورد بررسی قرار دهیم.

مرلوپونتی در نوشته‌های اخیرش با پیچیده‌ترین پیامدهای پدیدارشناسی هوسرل و نیز برخی اشارات ضمنی ناکافی در اثر نخست او روبه‌رو می‌شود. پدیدهٔ دیدن به هستهٔ مسئلهٔ پدیدارشناسی پیوند خورده است. اگر ما نخستین فرض پدیدارشناسی (یعنی لزوم بازگشت به اشیای درخود) را پی‌بگیریم، دیر یا زود در دام یک تناقض می‌افتیم؛ زیرا این بازگشت خواستار یک رویکرد غیرممکن فلسفی است. این بازگشت نیازمند نگرشی استعلایی و طبیعی در یک زمان است. بازگشت به اشیای درخود، باید از خلال یک تحویل استعلایی تحقق یابد. این تحول به این معناست که ما باید هر حکم هستی‌شناختی دربارهٔ آنچه برای ما ظاهر می‌شود را به حال تعلیق درآوریم تا معنای درخور آنچه که به عنوان پدیده داده شده است را دریابیم. ما نمی‌توانیم متوقع این امر باشیم که آنچه برای ما ظاهر می‌شود، واقعاً به همان‌گونه برای ما وجود دارد. تنها چیز قابل محاسبه این است که چیزی وجود دارد که برای ما ظاهر می‌شود. یگانه‌رسوب این تحویل، خودآگاهی استعلایی است. خودآگاهی استعلایی شرط لازم امکان‌پذیری جهان پدیداری، یعنی جهانی است که برای ما ظاهر می‌شود. در هر حال ما

1. vision

می‌دانیم که این تحول، هدف غایی پدیدارشناسی نیست؛ بلکه صرفاً موقتی است. پدیدارشناسی مآلاً درصدد بازگشت به خودآگاهی نیست. بلکه مقصود بنیادین آن، بازیافت ساختارهای معنایی جهان‌زیست است. جهانی که در آن زندگی می‌کنیم، این‌جهانی است که کماکان وجود دارد و در عین حال جهانی نیست که در چشم‌انداز طبیعت‌گرایانهٔ پوزیتیویستی و یا واقع‌گرایانه ظاهر شود. بازگشت به این جهان‌زیست، نیازمند بریدن از نگرش طبیعی در حین ابقای طبیعت‌انگاری[1] است. جهان‌زیست ـ این امکان ددمنش و بی‌مهار زندگی ما ـ می‌تواند به وسیلهٔ تحول استعلایی که جهان‌زیست را از تفاسیر خام و طبیعت‌گرایانه مصون می‌دارد، از خود پرده بردارد، ولی مهار گسیختگی آن تنها زمانی ظاهر می‌شود که در این دام استعلایی گرفتار نیابد.

مرلوپونتی در اثر اخیر خود، درصدد تبیین همین بند دوپهلویی است که پدیدارشناسی خود را در نسبت به جهان‌زیست، در آن جست‌وجو می‌کند؛ چیزی که وی آن را لوچ‌بینی[2] پدیدارشناسی می‌نامد.[۵]

پدیدارشناسی در تلاش برای نگریستن جهان در قالب محصول اندیشه و در هیئت یک تجربهٔ پیش‌اندیشانه، به این جهان نظری لوچ می‌افکند. مرلوپونتی درمانی برای این نگاه آشفته تجویز نمی‌کند بلکه آنچه را که برای بازنگری در خودِ فلسفه به‌ویژه در نقطهٔ آغاز آن ضروری است، بیان می‌دارد. در اینجا مفاهیم دیدن (*vision*) و ایمان (*faith*) ظاهر می‌شوند.

پدیدارشناسی این نکته را آشکار می‌سازد که فلسفه نمی‌تواند صرفاً به عنوان اندیشه پا در میان گذارد. فلسفه پیشاپیش در این سوی اندیشه[3] آغاز می‌شود. برای از دست ندادن جهان بی‌مهار، باید همهٔ ابزارها و وسایل فلسفهٔ سنتی را از خود برانیم.

---

1. naturality
2. strabisme
3. au deca

> اندیشه و شهود باید خویشتن را در جایگاهی غیرقابل‌تمیز از یکدیگر قرار دهند، در تجاربی که هنوز هم درگیر نشده‌اند تا در یک آن، هم ذهن و هم عین، هم وجود و هم ماهیت را به هم آمیخته، به ما عطا کنند و بدین‌گونه به فلسفه امکان دهند تا تعریفی دیگر از آنها بدست دهد.[۶]

ایمان و دیدن در این نقطهٔ تاریک‌روشن، در میان تیرگی پیش‌اندیشه و روشنایی اندیشه، با هم تلاقی می‌کنند.

مرلوپونتی بر آن است که تا امکان‌پذیری فلسفه را ابتدا با انگشت گذاردن بر وضعیت [ایمانی] انسان طبیعی در جهان‌زیست، مورد مطالعه قرار دهد. این نکته همان ایدهٔ تمایز روشن میان *doxa* و *episteme* یا میان ایمان و دیدن را واژگون می‌سازد. همان‌گونه که در ابتدای کتاب *مرئی و نامرئی* می‌خوانیم، پرسش فلسفی در آن لحظه‌ای آغاز می‌شود که با وقوف به هستی جهان، حیرت طبیعی ما را فراگیرد:

> ما اشیای درخود را می‌نگریم: عباراتی از این دست حاکی از وجود ایمانی مشترک میان انسان طبیعی و فیلسوف است؛ آن لحظه‌ای که او چشمانش را می‌گشاید.[۷]

بنابراین ایمان صرفاً کورکورانه نیست و در مقابل، گشودن چشم‌ها دلالت بر از دست دادن ایمان ندارد. دیدن، متضمن ایمان است و ایمان، خویشتن را در دیدن بازمی‌گوید. این نخستین تجربهٔ انسان طبیعی و فیلسوف، ایمان آگاهانه[1] خوانده می‌شود. دین به معنای دارابودن ایمان آگاهانه است، در نتیجه ما این نخستین نشان را در دست داریم که چگونه به پدیدهٔ دیدن، تعیّن دقیق‌تری ببخشیم.

مرلوپونتی با اعتماد به اینکه دیدن با ایمانی محتوم تلاقی می‌کند، در پی اثبات این نکته است که دیدن، آن کنشی نیست که یکسره توسط چشم‌دار یا

1. perceptual faith

نظاره‌گر، رام یا مهار شود. دیدن، آن‌گونه که مکتب افلاطونی مطرح ساخته است، فراگرد چندان زلالی نیست. دیدن، ریشه در غموض ایمان دارد. از این‌رو کنش دیدن مبتنی بر چیزی است که از ذهنیت نگرنده روی برمی‌تابد. دیدن با باورداشتن جهان و با اعتماد به آن آغاز می‌شود. از این لحاظ، دیدن ترجمان این اعتقاد است که جهان دیگر برای من وجود دارد.

آن لحظه که نگرنده آغاز به نگریستن می‌کند، به وسیلهٔ جهان پدیدار محصور می‌شود، دیدن به شیوهٔ یک ذهن ساده‌سنج[1] عمل نمی‌کند.[۸] نگریستن، ارزیابی جهان از چشم دید یک پرنده نیست؛ بلکه همواره نظرگاه جهان را در خود دارد. این نظرگاه با وساطت جسم بنیان می‌گردد. جهان پدیدار خود را برای چشم نگرنده آشکار می‌سازد. با این وصف، این جسم نمی‌تواند بدون تحمل زحمت، بدون لمس‌شدن یا به بیان دقیق‌تر بدون نگریسته شدن، به طور کامل با جهان پدیدار پیوند خورد. جسمِ نگرنده، خودِ پدیدار است، سطح خارجی آن برای جهان و در پیشگاه آن عیان می‌شود. این جسم برای نظاره یا بهتر بگوییم برای نگاه دیگران و اشیا، عرضه می‌شود.[۹]

در یک کلام، نگرنده تنها نمی‌نگرد، بلکه علاوه بر آن دیده می‌شود. در این مقام، مهم‌ترین اصل ایمان آگاهانه یعنی برگشت‌پذیری[2] جای دارد. یک برگشت‌پذیری میان نگرنده و پدیدار، یا میان نگریستن و نگریسته‌شدن وجود دارد؛ زیرا ایمان آگاهانه حاکی از گره‌خوردن جهان پدیدار با آن کسی است که این جهان را می‌نگرد، دیدن چیزی نیست که یک‌سویه از جانب نگرنده پدید آید، بلکه جایگاهی میان نگرنده و پدیدار دارد. این فرایند مستلزم برگشت‌پذیری یا جایگزین‌سازی متقابل است. به هنگام نگریستن، من جزئی از جهان پدیدار می‌شوم و اشیای پدیدار نگاه مرا دربرمی‌گیرند و در آن نفوذ می‌کنند. مرلوپونتی برای روشن ساختن این نسبت بسیار شگفت، آن را با الفتی تنگاتنگ میان دریا و ساحل مقایسه می‌کند.[۱۰] به طور قطع،

---

1. pensée de survol
2. reversibility

تفاوتی میان دریا و ساحل وجود دارد ولی تشخیص اینکه در کجا یکی آغاز می‌شود و دیگری پایان می‌گیرد، ممکن نیست؛ زیرا آنها دائماً به یکدیگر دست‌اندازی[1] می‌کنند.

بنابراین ایمان آگاهانه به نگرنده، منزلت بینا ـ پدیدار[2] را در جهان پدیدار عطا می‌کند. نگرنده به جهان تعلق دارد: او بخشی از آن به شمار می‌رود. پیامد این تفسیر، این نکته خواهد بود که نگرنده دیگر نمی‌تواند به منزلهٔ ذهنی لحاظ شود که بر ساماندهی یا تملک جهانش، بتواند دست یابد. مفهوم برگشت‌پذیری، تصور ذهنی که با عینیت بخشیدن به جهان بر آن احاطه یابد را درهم می‌ریزد. پدیدار نمی‌تواند یکسره توسط نگرنده به چنگ ادراک درآید. پدیدار در آن‌سو، برون از نگرنده و از این‌رو متعالی از نگرنده، بر جای می‌ماند. پدیدار نمی‌تواند به تجربهٔ درونی نگرنده یا جسم زنده تقلیل یابد. گرچه مفهوم برگشت‌پذیری، مرزبندی میان تجربهٔ نگریستن و وجود پدیدار را آشفته می‌سازد ولی این بدان معنا نیست که ما باید دیدن را به گونهٔ آمیزه‌ای از تجربهٔ درونی و وجود متعالی پدیدار دریابیم؛ پدیدار همواره آنجا و متعالی است. وجود پدیدار در معرض[3] نگاه من است ولی در همان حال، دست‌نیافتنی و برون از تجربهٔ خاص درونی من باقی می‌ماند. پس می‌توان گفت که دیدنِ خود، متعالی یا به طور دقیق‌تر، گرایش به تعالی‌جویی و فرارَوی از خود است. کنش نگریستن، به پدیدار نظر دارد بی‌آنکه بدان دست یابد و در آن ادغام شود. پدیدار برای نگرنده پدیدار می‌شود ولی آنچه همواره در رهن دیدن است، مجاورتی نه چندان نزدیک[4] است. دیدن به جهان روی می‌آورد، بی‌آنکه آن را به خود اختصاص دهد. این توصیف، امکان نخستین تفسیر از این فقره را فراهم می‌سازد:

دیدن، از دور دیدن متعالی و تبلور امر ناممکن است.

---

1. empietent
2. voyant-visible
3. ala portree
4. proximity at a distance

نگریستن یک چیز بدان معناست که این شیء پدیدار هر اندازه نزدیک باشد، همواره جداافتاده و دور باقی خواهد ماند. بدین‌گونه معنای *ازدور ـ بودن* با معنای وجود متعالی هماهنگ می‌شود. این *ازدور ـ پدیدار* *tele-vision* همان وجود متعالی است؛ ادعای مرلوپونتی که دیدن، *ازدور ـ دیدن* است، بدین معناست که دیدن همواره ما را به چیزی که کاملاً دور است و در آنجا دست‌نیافتنی می‌ماند، هدایت می‌کند یا اینکه آن چیز را مقصد قرار می‌دهد؛ بنابراین دیدن متعالی است. ولی چرا این *ازدوردیدن*، *تبلور امر ناممکن* است، شاید امتناع،[1] ناظر بر امتناعِ نیل به پدیدار باشد، ما می‌توانیم پدیدار را چون یک عین دریابیم. مرلوپونتی می‌گوید که پدیدار «تنگه‌گونه‌ای همیشه باز میان افق‌های برونی و درونی است». پدیدار «چیزی است که به آرامی به زیرِ دست می‌آید و سبب می‌شود تا نواحی جهان‌فام‌گون یا پدیدار در دوردست‌ها طنین اندازند». او این پژواک یا جرقهٔ پدیدار را «تبلوری گذرا از... پدیدارگی» می‌خواند.[۱۱] دیدن، خود را از خلال گشایش[2] پدیدار (که صرفاً *تلحینی زودگذر*[3] از جهان است) متبلور می‌سازد. با ظاهر ساختن جهان پدیدار، دیدن یا *ازدور ـ دیدن* چیزی را در آن تغییر نمی‌دهد: دیدن، اشیا را درست به حال خود می‌گذارد.

با عنایت به این توصیف از پدیدهٔ *دیدن* به منزلهٔ *ازدور ـ دیدن* که سبب تبلور اشیا در یک کورسوی ناپایدار می‌شود، چگونه رسانهٔ تلویزیون با ایدهٔ تبلور امر ناممکن انطباق می‌یابد؟ از آنجا که مرلوپونتی دیگر مطلبی در خصوص رسانه‌های نوین ارائه نمی‌دهد، اجازه دهید تا به اثر ژان لوک ماریون، خواننده و مفسر آشنای هوسرل که همانند مرلوپونتی، جایگاه او را در چهارچوب همان سنت اشغال کرده است ـ به‌ویژه به تأملات پدیدارشناسانه‌اش دربارهٔ تلویزیون در کتاب *گذار از پدیدار*[4] ـ مراجعه کنیم.[۱۲]

---

1. impossibility
2. avenement
3. ephemeral modulation
4. *The Crossing of the Visible*

بت‌پرستی: نظر خودارضا

ماریون آنچه را که پرستش بت پدیدار می‌نامد، به مبارزه می‌طلبد و از نوعی شمایل‌نگاری[1] ناپایدار پشتیبانی می‌کند. نزد او، تلویزیون نمونهٔ برجستهٔ بت‌پرستی است. تلویزیون، این «خودکامگی بی‌روح پدیدار» تماشاگران را کور می‌سازد. طبق گفتهٔ ماریون، علاج این کوری باید همان علاج مرد کوری باشد که به چشمهٔ سلیمان رفت تا چشمانش را بشوید: یعنی *نیایش*.[۱۳] صرف نظر از پیام چنین موعظه‌ای، جوهر استدلال ماریون دربارهٔ تلویزیون و بینندهٔ آن را می‌توان به مفهوم برگشت‌پذیری که قبلاً بدان پرداختم احاله داد، هرچند او برخی از اندیشه‌های اخیر را که با توجه به رویکرد پدیدارشناسانهٔ وی، بنیادی به نظر می‌رسند، صراحتاً به مرلوپونتی نسبت نمی‌دهد.

توصیف ماریون از تصویر تلویزیونی، مبتنی بر تمایزی است که او میان شمایل و بت ترسیم می‌کند. تمایزی که بخش عمده‌ای از آثارش را تشکیل می‌دهد.[۱۴] این تمایز از یک‌سو به تضاد میان پدیدار و ناپدیدار ربط می‌یابد و از دیگر سو به تضاد میان آنچه می‌تواند در دسترس قرار گیرد، از پیش تهیه شود و پیش‌بینی گردد و آنچه کسی بدون تبانی با دیگری دریافت می‌دارد، مربوط می‌شود. شمایل بدواً به وسیلهٔ نگاه‌های ازهم‌گذرنده تشخص می‌یابد:

> تبادل نگاه‌های ازهم‌گذرنده میان مسیح و آن کس که نیایش می‌کند.[۱۵]

شمایل بدین وسیله از تصور عاقبت‌اندیشی و آینده‌نگری[2] فاصله می‌گیرد. در آنچه شمایل تقدیم می‌کند، نادیدنِ پیش‌بینی‌ناشده، جای دارد. شمایل از خلال پدیدار، از ناپدیدارگی پرده برمی‌دارد. در انجام این کار، او یک خلأ، یک هیچی، یک شکاف و یک فقدان و یک عرضه می‌دارد. پس نشان آن،

---

1. iconography
2. providence

شکل‌زدایی از هر شکلی است. در مقابل، بت چیزی جز شکل‌های پدیدار را عریان نمی‌سازد. آنچه او پدیدار می‌سازد، یکسره از پیش تهیه شده است و جایی برای نادیدن پیش‌بینی‌ناشده باقی نمی‌گذارد. وانگهی، بت‌پرستی عاری از نگاه دیگری است. در آنجا که تماشاگر شمایل یک بینا[1] و کسی است که به نگاه دیگری تن در می‌دهد، تماشاگرِ بت یک چشم‌چران[2] است، کسی است که «با در دسترس‌ترین پدیدار، خود را می‌انبارد»[۱۶] بی‌آنکه خود را در معرض نگاه دیگری قرار دهد.[۱۷]

ایدهٔ چشم‌چران مطابق با ایدهٔ سنتی تماشاگر یا ذهن برتری‌جوی است؛ حال آنکه بینا به یک معنا با پدیدار ـ نگرنده[3] آن‌گونه که مرلوپونتی توصیف کرده است، انطباق می‌یابد. چشم‌چران «امکان‌پذیری تصویر را فراهم می‌آورد، بر آن حکم می‌راند و حدودش را تعیین می‌کند».[۱۸] بینا به هدیه‌ای پیش‌بینی‌ناشده چشم دارد. در پدیدارشناسی مرلوپونتی، این هدیهٔ پیش‌بینی‌ناشده، این خلأ و این *kenose* می‌تواند در شکل وجود متعالی یا *ازدور ـ بودن*، به فهم درآید. *kenose* پدیداری است که در لحظهٔ ظهور از خود تهی می‌شود. ماریون از ما می‌خواهد تا باور آوریم که تصویر تلویزیونی در تضاد با وجود متعالی و *ازدور ـ بودن* است. او اظهار می‌دارد که «تصویر تلویزیونی، با چشم‌چران چون بُعد و اندازه‌ای رفتار می‌کند».[۱۹] و نیز می‌گوید:

> تصویر اساساً بت‌پرستانهٔ تلویزیون از چشم‌چران فرمان می‌برد و چیزی جز تصاویر خودفروشانه تولید نمی‌کند.[۲۰]

این یک نظر خودارضاست. چشم‌چران تنها آنچه را که مشتاق نگریستن آن است، می‌بیند. غریزهٔ جنسی وی در *لذت یکتای صفحه*[۲۱] ارضا می‌شود. چشم‌چران تنها و تنها آنچه را که می‌خواهد ببیند، می‌سازد. از این جهت او

---

1. voyant
2. voyear
3. visible seer

با منظره‌ای که دیده می‌شود درآویخته نیست. از این‌رو دیدن بینندهٔ تلویزیون، دیدنی جدا از جهان‌زیست است. دیدنی خالی از نظرگاه جهان و در نتیجه دیدنی تجسدنیافته است.

پس دانستیم که تلویزیون در تضاد با آن چیزی است که مرلوپونتی تبلور امر ناممکن می‌خواند. در حقیقت، تلویزیون طبق توصیف ماریون، *تبلور هر چیز ممکن* می‌تواند باشد. ماریون معتقد است که «تولید و پخش تصاویر، قصد گشایش جهان را نمی‌کند، بلکه طالب انسداد آن به وسیلهٔ صفحه است».[۲۲] این صفحه در شکل تولیدکنندهٔ تصاویر، یک ضدجهان[1] می‌سازد. بنابراین از نظر ماریون، تلویزیون و بینندهٔ آن با ایده پدیدارشناسانهٔ دیدن متعالی، تناسب ندارند. در نظر او، تلویزیون تنها اشتیاقی کور را باز می‌نمایاند.

با این وصف، این تنها تحلیل ممکن از منزلت پدیدارشناسانهٔ تلویزیون نیست. تحلیل ماریون دچار محدودیت است؛ زیرا فقط جنبهٔ تصوری تلویزیون را بررسی می‌کند. او این نکته را نادیده می‌گیرد که تلویزیون فراتر از هر چیز یک رسانه است، رسانه‌ای که چیزی جذاب پخش می‌کند.

بگذارید تا ساخت رسانه‌ای تلویزیون را مورد توجه قرار دهیم و بر این نظر دست یابیم که تلویزیون صرفاً بت‌پرستانه فراهم نمی‌آورد، بلکه واسطهٔ ظهور عالم است؛ چرا که این وساطت تلویزیونی خود مبتنی بر ایمان آگاهانه است و می‌تواند یک *kenose* در دیدن تلویزیونی به شمار آید.

تماشاگری یک چشم بینا

ماریون بر این ادعاست که تلویزیون جهانی، به جهان چون یک تصویر قوام می‌بخشد. گرچه ما نمی‌توانیم انکار کنیم که تلویزیون تصاویری در اختیار می‌گذارد ولی به نحو شایسته‌تری می‌توانیم بگوییم که تلویزیون در نهایت

---

1. antiworld

استحالهٔ جهان به یک منظرهٔ تماشایی[1] است. این منظره صرفاً محصول چشمان حریص چشم‌چران نیست. در وهلهٔ نخست، دوربین این منظره را به صحنه می‌آورد؛ بدون آغاز، گسست تا پایان. در حقیقت تلویزیون جهانی، قصد گفتن داستان‌های کامل را ندارد. بلکه بی‌وقفه یک منظره را تحقق می‌بخشد؛ منظرهٔ بی‌پایان نفس جهان را در به صحنه آوردن صحنهٔ جهان، تلویزیون رسانهٔ جهان یا رسانهٔ ظهور جهان می‌شود.

همان‌گونه که پیشتر بیان شد، معنای جهان تنها وقتی ظاهر می‌شود که ما به هستی جهان، ایمانی بی‌آلایش آوریم. ما باید نخست از نگرش طبیعی دل بکنیم، در عین حال معنای جهان از چنگ ما به در خواهد آمد اگر که خویشتن را از جهان جدا کنیم و چشم دید یک پرنده را برگزینیم. ظهور جهان تنها می‌تواند در وضعیتی بسیار متناقض که همان فضای برزخی[2] پدیدارشناسی است، به وقوع پیوندد. این همان وضع ایمان آگاهانه است. ایمان آگاهانه، ایمانی کورکورانه به هستی جهان نیست، بلکه حاکی از گونه‌ای پیدایی است. چیزی ظاهر می‌شود و ما در طول این ظهور، حضور داریم. در خصوص تلویزیون، این نه تماشاگر، بلکه دوربین است که شخصاً در طول زایشِ نمود[3] حضور دارد.

ژیل دلوز، در اثرش پیرامون سینما،[۲۳] این نکته را طرح می‌کند که ما می‌توانیم دوربین را چون گونه‌ای ذهن یا آگاهی بپنداریم:

> تنها آگاهی سینمایی، نه منِ تماشاگر و نه قهرمان [فیلم] است، بلکه همان دوربین است که گاه بشری، گاه غیربشری و یا فرابشری است.[۲۴]

دوربین ترفندی نیست که با جهان پدیدار رودررو شود و بعد بتواند آن را در یک بازنمایی عینی تثبیت کند. دوربین به منزلهٔ روایت‌گر «نه با نقش

---

1. spectacle
2. twilight
3. appearance

می‌آمیزد و نه برون از آن می‌افتد. دوربین همراه اوست. این نوعی ***mitsein*** واقعی سینمایی است که چشم *دوربین* نیز خوانده می‌شود».[۲۵] این *همراه بودن*،[1] حاکی از نوعی ذهنیت است. از خلال همراه بودن، دوربین، نسبت دوگانه‌ای با پدیدار برقرار می‌سازد. از یک‌سو با پدیداری که در برابرش سر برمی‌آورد، فاصله‌ای را حفظ می‌کند و از سوی دیگر به آنچه که آن را ارزیابی می‌کند، می‌آمیزد. از این جهت دوربین صرفاً ذهن ساده‌سنج یا چشم برتری‌جوی را مجسم نمی‌سازد، بلکه هم‌زمان متعالی و تجربی است. دوربین ملازم با زایش پدیدار است. بسا دوربین ـ که طبق نقل ژیل دلوز، بازنمایی *همراه بودن* است ـ با آنچه که مرلوپونتی آن را *بودن با عالَم*[2] بیننده می‌خواند، هم‌خوانی داشته باشد. در هر حال دلوز آشکارا درصدد بریدن از سنت پدیدارشناسانه است. تحلیل‌های او در مورد سینما، ناظر به چشم مکانیکی و نه چشم زنده یا تجسدیافته هستند. با این وصف این چشم مکانیکی که گاه بشری، گاه غیربشری و یا فرابشری است با پدیدارشناسی تناسب بهتری دارد تا با آنچه دلوز بدان تصدیق ورزیده است.

مرلوپونتی در نوشته‌های اخیر خود، مفهوم *تن*[3] را به خاطر می‌آورد. در *تن* است که ما چشم را جای می‌دهیم؛ خواه بشری، غیربشری، فرابشری و یا پیش‌بشری[۲۶] باشد. طبق گفتهٔ مرلوپونتی، «تن، ماده نیست، ذهن نیست، جوهر نیست».[۲۷] بنابراین تن، صرفاً تن، متعلق به جسم بشری نیست. در واقع تن آن چیزی است که میان آن کس که می‌نگرد و آنچه که نگریسته می‌شود، پدید می‌آید. تن نسبت دوجانبه‌ای میان نگریستن و نگریسته‌شدن برپا می‌کند. وانگهی مفهوم تن این تصور را قابل فهم می‌سازد که اشیا می‌توانند صورت بشری به خود بگیرند، آن هنگام که توسط چیزهایی نگریسته شوم که در همان لحظه آنها را تماشا می‌کنم. برای روشن‌ساختن

---

1. being with
2. etre au monde
3. Chair

این نسبت *آیینه‌گون* میان نگریستن و نگریسته‌شدن، که تحت عنوان برگشت‌پذیری بدان پرداختم، می‌توانیم سخنان پل کله[1] را به نقل از مرلوپونتی به یاد آوریم:

> در یک جنگل که به کرات احساس کردم این من نبودم که به جنگل نگاه می‌کردم، برخی روزها احساس می‌کردم که درختان به من نگاه می‌کنند و با من حرف می‌زنند.[۲۸]

بنابراین مفهوم تن، نظر یا نگاه را از نشانه‌های صرفاً بشری‌اش تهی می‌سازد. در این تن، نگریستن با نگریسته‌شدن و بشری یا غیربشری در یک نقطه گرد می‌آیند. پس تن به یک درآمیختگی[2] قوام می‌بخشد و چشم دوربین از طریق این ساختار به هم آمیخته عمل می‌کند. چشم دوربین به همان شیوهٔ چشم پدیدار/ بیننده ـ یا بینا به مفهوم ماریونی ـ اثر می‌بخشد. تکنیک‌های بصری دوربین کاملاً بیگانه از جسم گیرنده نیستند. مرلوپونتی می‌گوید:

> هر تکنیک، تکنیکی متعلق به جسم است که ساختار متافیزیکی تن ما را تصویر می‌کند و می‌گستراند.[۲۹]

این نکته دریافت ما را از *ازدور ـ دیدن* با چه پیامدهایی روبه‌رو خواهد کرد؟ اگر محتوای تصویر تلویزیون به کناری گذاشته شود و ساختار رسانه‌ای آن مورد تأمل قرار گیرد، چشم دوربین به فهم درخواهد آمد. این ساده‌اندیشی است که بگوییم تلویزیون آنچه را که از دور پدیدار است، در دسترس ما قرار می‌دهد؛ زیرا تلویزیون هرگز نمی‌تواند فاصلهٔ میان اتاق نشیمن و منظرهٔ جهانی را که به صحنه می‌آورد، از میان بردارد. با به صحنه آوردن این منظره، دوربین نمی‌تواند دامنهٔ دیدی بیافریند که کاملاً پدیدار و برای چشمان ما کاملاً دست‌یافتنی باشد. به یمن *همراه بودن*، دوربین افق‌های دید کاملاً باز [بی‌طرف] خود را دارد، دوربین تنها در صورتی چیزی را پدیدار می‌سازد که به آن اجازه دهد تا با انباشتن و تهی ساختنش،

---

1. Paul Klee
2. chiasm

خود را در میان آورد و یا بی‌اثر گرداند. گرچه صفحه از پدیدار می‌آکند ولی ابلاغِ[1] پدیدار از خلال دوربین تنها در صورتی تحقق می‌یابد که پدیدار به وسیلهٔ ناپدیدار فرا رفته شود. چشم دوربین، با وجود بی‌قیدوبندی آن، نسبت به پویایی محدود جسم بشری، همواره به یک موضع خاص وابسته می‌ماند، موضعی که مقید به یک افق دید است.

تنها تفاوت میان چشم دوربین و چشم تماشاگر در این است که چشم دوربین از موضوع [نگرندهٔ] دیگری می‌نگرد. بی‌تردید جوهر تلویزیون، این واقعیت است که ما بینندگان چیزی را از دیدگاهی می‌نگریم که متعلق به ما نیست. بر این اساس آنچه به هنگام تماشای تلویزیون می‌بینیم، در نهایت چشم نگرندهٔ دیگری است و نه [صرفاً] تصاویر ارسالی. همان‌گونه که ساموئل وبر در نوشتار خود[2] می‌گوید:

> آنچه ما می‌بینیم، فراتر و آن‌سوتر از محتوای تصاویر، کسی یا چیزی است که می‌نگرد.[۳۰]

به هنگام تماشای تلویزیون من چیزی را می‌نگرم ولی آنچه می‌نگرم، نگریستن از خلال چشمان گیرندهٔ دیگری است. در نتیجه، بیننده با چشمان خود چیزی را می‌نگرد که با چشم نگرندهٔ دیگری نگریسته شده است. گرچه بیننده بر *skeptomai* چشمان خود اعتماد دارد ولی اگر ایمانی به آنچه خارج از حوزهٔ چشمانش رخ می‌دهد نداشته باشد (یعنی ایمانی به چشم مکانیکی دوربین نداشته باشد) چیزی نخواهد دید. بنابراین تبلور پدیداری تلویزیونی، ملازم با دو دیدگاه متفاوت در یک لحظه است. در یک‌سو موضع چشمان خود بیننده و در سوی دیگر موضع دوربین. این بدان معناست که بیننده به هنگام نگریستن، باید متکی به دیدن خود باشد، همان‌گونه که باید متکی بر چیزی باشد که از دسترس دیدن او دور می‌ماند.

---

1. mediatazation

2. *Television: Set and Screen*

بگذارید تا به موضوع نقش معنایی ایمان در رسانه‌ها بازگردیم. تلویزیون صرفاً تصاویری برای اشخاص زودباور پخش نمی‌کند. تلویزیونِ جهانی صرفاً منجر به پدیدآوردن توده‌های عظیم بت‌پرست نمی‌شود: تلویزیون چشم‌های نگرنده را طبق گفتهٔ ماریون، کور نمی‌سازد. با این ادعا که بینندهٔ تلویزیون ایمان سیمون ساده‌دل را دارد و اینکه وی چشمانش را به وسیلهٔ تصاویر جذاب فاسد می‌سازد، جوهر رسانه‌سازی یا ارسال تصویر تلویزیونی و ناپدیدار، نگریستن و نگریسته شدن و بشری و غیربشری را طی می‌کند: این انتقال، درآمیختگی ایمان و دیدن را نیز طی می‌کند. در حقیقت تلویزیون فراتر از هر چیز، دیدن [نگرندهٔ] دیگری را در اختیار می‌گذارد که نیازمند به کارگیری چشمان ما و نیز کنشی ایمانی است. از آنجا که تلویزیون دیدنی را عرضه می‌دارد که به نوبهٔ خود مقید به یک موضع خاص است، دیگر نمی‌تواند چیزی را که از دور پدیدار است نزدیک ما آورد. همواره فاصله‌ای غیرقابل‌عبور برای تفوق برای آن باقی می‌ماند؛ از این جهت تلویزیون، همان اصل دیدن را به نمایش می‌گذارد. با فرض پذیرش این مطلب، مایلم تا به ارائهٔ دومین تفسیر از سخن مرلوپونتی به موضوع خاتمه دهم. تلویزیون به منزلهٔ یک رسانهٔ دیداری، از دیدن در قالب از *دور دیده شدن*، *متعالی بودن* و *تبلور امر ناممکن بودن* پرده برمی‌دارد. این تبلور در خصوص کنش نگریستن بدین معناست که ما سرانجام فقط آن چیزی را می‌نگریم که به آنچه برای نگریسته‌شدن عطا می‌شود، ایمان آوریم.

پی‌نوشت‌ها

* نسخهٔ اولیهٔ این مقاله در هنگام اقامتم در پاریس ـ پاییز ۱۹۹۷ ـ نوشته شده بود. اقامتی فراهم‌آمده توسط بنیاد هلندی علم و مدرسهٔ پژوهش (NWO).

1. John 20: 29
2. Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind - The Self-Portrait and Other Ruins* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 1.
3. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et Pinvisible* (Paris: Gallimard, 1964); *The Visible and the Invisible,* trans. A. Lingis (Evanston: Northwestern University Press, 1968).
4. Ibid. 273.
5. See, e.g.: Maurice Merleau-Ponty, *La Nature: Notes tours du College de France* (Paris: Seuil, 1995): *D'ou un certain strabisme de la phenomenologie: ce qui, a* certains moments, explique, c'est ce qui est au degre superieur; mais d'autres, au *contraire, ce qui est superieur se presence comme une these sur le fond. La phenomenologie denonce l'attitude naturelle et, en meme temps, fait plus qu'aucune autre philosophic pour la r6habiliter.* (103-4). An English translation of this volume of lecture notes, by Robert Vallier, is forthcoming from Northwestern University Press.
6. Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible,* p.130.
7. Ibid., 3, my emphasis.

۸. عبارت تعمیم بخشیدن (*pence de survol*) بارها در آثار متأخر مرلوپونتی ظاهر می‌شود. او آن را به عنوان راهی انتزاعی و منطقی برای تفکر به‌کار می‌برد که با تجربهٔ زندگی عینی کاملا متفاوت و متمایز است. برای او

تفکر دکارتی و بخشی از تفکر کانتی، درست مشابه این نوع تفکر است. مخلص کلام اینکه مرلوپونتی، می‌کوشد تا تفکری زمینی از اندیشه‌های خود عرضه کند بی‌آنکه به رئالیسم و تجربه‌گرایی (empiricism) درغلطد.

۹. واژهٔ فرانسوی *regard* را می‌توان *نگاه* یا خیره *نگریستن* ترجمه کرد ولی امروزه، به‌ویژه در ترجمه‌های انگلیسی آثار ژاک لاکان، بین نگاه (gaze) و دیدن (look) تفاوت قائل می‌شوند. در حالی که در *نگاه*، نوعی نگرش یک‌سویه مطرح است که در آن بیننده در عمل نگریستن دخالت خاصی ندارد، در *دیدن* با جور دیگری از نگاه سروکار داریم که در آن بیننده هم نگاه می‌کند و هم نگریسته می‌شود. لاکان و مرلوپونتی به آثار همدیگر علاقه داشتند و تحت تأثیر همدیگر بودند. مرلوپونتی بارها از لاکان نقل‌قول می‌کند و آثار او را مورد بررسی قرار می‌دهد. این بررسی‌ها در کتاب‌های *Merleau-Pontyd la Sorbonne* (Grenoble: Cynara, 1988) و *Parcours* (Lagrasse: Verdier, 1997) در دسترس هستند. لاکان هم رسالهٔ زیبایی به یاد دوست خود نوشته که در شمارهٔ اکتبر سال ۱۹۶۱ نشریهٔ *Les Temps modernes* و با نام *Maurice Merleau-Ponty* به چاپ رسیده است. سمینار یازدهم لاکان تا حد زیادی واکنشی به *مرئی و نامرئی* بود که در کتاب‌های مختلفی تجدید چاپ شده است. برای توصیف صریحی از رابطهٔ میان مرلوپونتی و لاکان به آثار زیر مراجعه کنید:

James Phillips, "Lacan and Merleau-Ponty: The Confrontation of Psychoanalysis and Phenomenology," in D. Pettigrew and F. Raffoul, eds., *Disseminating Lacan* (Albany: SUNY Press, 1996), 69-106; and Rudolf Bernet, "The Phenomenon of the Gaze in Merleau-Ponty and Lacan," *Chiasmi International* (Paris: Vrin, 1999), 105-20.

10. Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 130-31

11. Ibid., 132, trans. modified.

12. Jean-Luc Marion, *La Croisee du visible* (Paris: Presses Universitaires de France, 1996). My analysis is based mainly upon "L Aveugle a Siloe." An English translation of Marion's book is forthcoming from Stanford University Press.
13. "Pour ne pas rester aveugle-obsede par le Rot obstine des images figees qui murent nos yeux sur eux-memes-, pour se liberer de la boueuse tyrannie du visible, it faut prier-alley se laver A la fontaine de Siloe. A la fontaine de Yenvoye, qui ne fur envoye que pour cela-nous rendre la vue de Finvisible" (ibid., 115). Marion refers to the story in the Bible where a man born blind receives sight (John 9:1-7). In the story, Jesus puts clay on the eyes of the man and sends him away with the words: "Go, wash in the pool of Silo'am." The man does so, and thereupon regains his sight.
14. See esp. Marion, *Lldole et la distance* (Paris: Grasser, 1977) and *Dieu sans Ntre* (1982; Paris: Presses Universitaires de France, 1991).
15. Marion, *La Croisee du visible*, 42.
16. Ibid., 91.
17. Although earlier I have translated *voyant* as "seer," I will leave it in the original French here in order to keep clear the distinction between a seer as a voyant and a seer as a voyeur.
18. Marion, *La Croisee du visible,* 91.
19. Ibid.
20. Ibid., 97.
21. Ibid., 98.
22. Ibid., 97.

23. Gilles Deleuze, *Cinema I: L'Image-mouvement* (Paris: Minuit, 1983); *Cinema I: The Movement-Image,* trans. H. Tomlinson and B. Habberjam (London: Athlone, 1986).

24. *Cinema 1: The Movement-Image,* 20.

25. Ibid., 72.

26. See Maurice Merleau-Ponty, *LCEil et lesprit* (Paris: Gallimard, 1964); "Eye and Mind," trans. M. Smith, in *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader* (Evanston: Northwestern University Press, 1993), 129.

27. Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible,* 139.

28. Merleau-Ponty, *Eye and Mind,* 129.

29. Ibid., 12

30. Samuel Weber, *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*, Stanford University Press, 1996, 122.

۱۱

مأموریت مذهبی غیرممکن:
کارت‌پستال، عکس و پارازیت‌ها[1]

مایک بال

شهناز مسمی‌پرست

هدف میسیونری (تبلیغ مذهبی) عادتاً ترویج نام *خدا*[2] بوده است. میسیونرها (مبلغان مذهبی) به اکناف جهان می‌رفتند و تلاش می‌کردند ارواح بی‌دینان را جلب کنند. در وضعیت زمانهٔ ما که پسااستعماری[3] گفته می‌شود، این تبلیغ مذهبی غیرممکن شده است. با این همه، چیزی جای آن را گرفته است و به دلیل فقدان کلمه‌ای دقیق‌تر، آن را رسانه می‌نامیم.

خدا *مد روز*[4] است. مد روز به این معناست که حضور فرهنگی پدیدهٔ مورد نظر گسترده است، تشخیصش آسان است و کلاً امروزی محسوب می‌شود. شاهدی برای اثبات این امر لازم نیست، همان‌طور که برای اثبات *مدروزبودن* دامن کوتاه، شلوارک، یا لباس زنانه/مردانه در دورهٔ مشخصشان شاهدی لازم نیست؛ یا در واقع امر، برای اثبات

---

۱. parasite به معنای انگل، طفیلی، سربار.(م.)

۲. در متن اصلی، *خدا* با صورت حرف بزرگ آمده است، در برگردان فارسی در موارد خاص با حروف ایتالیک جای‌گذاری شده است.(م.)

3. postcolonial situation

۴. in به معنای مد روز، باب روز، سر کار، سر قدرت.(م.)

اینترنت، شاهدی لازم نیست. آنها صرفاً آنجایند، حتی اگر، در طول زمان، بیایند و بروند. هیچ کس به طور خاص آمد و شد آنها را تنظیم نمی‌کند. مد روز به این معناست که کنارگذاشتن آن باعث می‌شود شما قدیمی و اُمُّل به نظر برسید. نیز به این معناست که بدیهی بودن حضور *خدا* در رسانه‌ها قابل دیدن، قابل شنیدن و قابل خواندن است؛ رسانه‌هایی که بافت اجتماعی فرهنگ ما را به یکدیگر می‌چسبانند و فرض‌های غالب آن را تقویت می‌کنند.

حضور این پدیده در اینجا، هم‌راستا با منطق مُد، مسلم گرفته می‌شود. علاقهٔ من به برخی جنبه‌های چرایی و چگونگی آن است. خدا، به‌ویژه در حال حاضر، در خدمت کدام هدف فرهنگی است و کدام معانی به او/آن تعلق می‌گیرد؟[1] من با بررسی تفصیلی ویژگی‌های نحوی، معنایی و عملی سه مثال از شأن خدا به منزلهٔ پدیدهٔ مُد، نخست به حواشی حضور فرهنگی بدیهی خدا اشاره خواهم کرد که در آن اسناد تصادفی به صورت مثال آورده شده است. آنگاه دربارهٔ نیازهایی که این حضور ممکن است در خدمت آنها باشد به حدس و گمان خواهم پرداخت. امیدوارم با جداکردن آن نیازها، شیوه‌های ممکن دیگری برای تحقق آنها عرضه کنم. در آن بخش از بحث خود نه به فرهنگ رسانه‌ها بلکه به *اندیشه* دربارهٔ فرهنگ رسانه‌ها خواهم پرداخت و این را از رهگذر نمونه‌ای از چنین اندیشه‌ای مورد بررسی قرار

---

۱. من به تناوب خدا را با حرف بزرگ ـ به منزلهٔ اسم خاص ـ هجی خواهم کرد و ضمایر مذکر را برای احترام به کسانی که این موضوع برایشان اهمیت دارد به‌کار خواهم برد و اینجا و آنجا این کلمه را به منزلهٔ اسم عام بدون حرف بزرگ هجی خواهم کرد و با اسم خنثای آن به این پدیده اشاره خواهم کرد. من از به‌کار بردن مؤنّث پرهیز خواهم کرد. با توجه به کمیت ناچیز و فرعی خدایان مؤنّث ـ خدایان، نه قدیس‌ها یا یاران و همراهان دیگر و با در نظر نگرفتن تب ایزدبانوی عصر جدید (New Age Goddess Craze) ـ در رسانه‌های غربی، از یک‌سو و با توجه به وفاداری خودِ من به فمینیسم از سوی دیگر، به‌کار بردن مؤنّث به غلط حاکی از این می‌شد که منظر من چیزیِ بیش از منظر تحلیلگری فرهنگی است که مبادرت به فهم پدیده‌ای می‌کند. من کمابیش در حوزه‌ای فرهنگی که در آنجا مسیحیت تا حد زیادی زمان کنونی را شکل داده است، باقی می‌مانم. حتی اگر در آن زمان کنونی امکانات دیگری در حال عشوه‌گری دوباره باشند.

خواهم داد که همان‌قدر درگیر جنبهٔ *روحانی* است که روایتی بـه حـد کـافی مدرن از دین چنین است.

این بخش آخر با جنبهٔ مطرح دیگری از مُـد روز، یعنـی گریزناپـذیری‌اش، موجه می‌شود. مقاومت در مقابل مُد همانا درگیرشدن در آن و تصدیق قـدرت آن است. پشت کردن به مد همانا ردکردن حیات فرهنگی است. درک‌کردن این نکته در سراسر بحث من مهم است کـه مـن دربـارهٔ وضـعیتی فرهنگـی تأمّـل می‌کنم که خود من یا جامعهٔ خود من ـ جامعهٔ آکادمیک ـ از آن مستثنی نیست. برای شیرفهم کردن این نکته، عمدتاً از فرهنگ دانشگاهی کمک خواهم گرفت.

در بخش اول تز خودم، تأکید می‌کنم کـه آن دینـداری‌ای کـه در جامعـهٔ معاصر غربی، بیرون از انجمن‌های دینی رسـمی، نفـوذ دارد بعضـاً ناشـی از ترکیب دو میل است که می‌خـواهم گـره آنهـا را از هـم بـاز کـنم: میـل بـه معنویت[1] و میل به مرجعیت.[2] اصطلاح نخستین با مسـامحه بـه‌کـار مـی‌رود؛ زیرا تأکید دارم که این مسامحه دقیقـاً اهمیـت یـا دلالـت فرهنگـی معنویـت است. به نظر مـی‌رسـد گرایشـی وجـود دارد بـه چیـره‌شـدن بـر نارضـایتی تولیدشده توسط سرمایه‌داری جهانی بدون رهـاکردن فراغـت و تجملـی کـه پدید آورده است. این اشتیاق نفیاً تعریف‌شـده (و بنـابراین غیرمشـخص) بـه وجودی معنادار را، میل به معنویت می‌نامم. به علت نیروی عـادت فرهنگـی، این میل نمی‌تواند صرفاً از ردکردن آنچه آن را به‌کـار انـداخت و موجـب آن شد پدیدار شود. در حالی که مردم تشنهٔ چیزی غیر از کالاهای مادی‌اند، میـل به معنویت از سازوکارهای به خوبی پـرورش‌یافتـه‌ای تقلیـد مـی‌کنـد کـه از جمله رسانه‌ها آن را ترویج می‌دهند.[3] مردم بعضاً چیزی مانند معنویت را بـر

---

۱. spirituality در این متن به معنویت ترجمه شده است. البته می‌توان واژهٔ روحانیت را هم بـه جـای آن به‌کار برد که با spirit ـ روح ـ و spiritual ـ روحانی ـ هم‌خانواده باشد ولی برای آنکـه بـا واژهٔ priesthood خلط نشود، آن را به معنویت ترجمه کرده‌ام.(م.)

2. Authority

۳. مفهوم عادت فرهنگی به معنایی در نظر گرفته می‌شود کـه چـارلز اس. پیـرس (Charles S. Peirce)

طبق الگویی از میل می‌خواهند که نحوهٔ جدیدترین اسباب‌بازی‌خواستن، لباس‌خواستن، یا اتومبیل‌خواستنِ آنها را تنظیم می‌کند: در آزادی.

در شرایط یکسانِ تربیت فرهنگی، میل به چیزی پایدارتر، رضایت‌بخش‌تر و چالش‌برانگیزتر از مالکیت چیزها به شکل دین، به شکل خدا، تشخص می‌یابد. این امر به هیچ وجه ضروری نیست، پیوند ذاتی میان معنویت و خدا وجود ندارد. با این وجود پیوندی میان این دو ـ نیاز به معنویت و تشخص آن به صورت خدا ـ به نظر *طبیعی* می‌رسد. این پیوند در اینجا مرا جلب می‌کند. حدس من این است که این به سبب نیاز به مرجعیت است که به همان اندازه رو به افزایش است. از این لحاظ، میل به چیره‌شدن بر این نارضایتی نه به فرهنگ سرمایه‌داری فی‌نفسه، بلکه به مبنای ایدئولوژیکی آن در لیبرالیسم مربوط می‌شود. کیش آزادی پس از دههٔ ۶۰ آرزو یا خواستی را، به منزلهٔ یکی از اثرات جنبی‌اش، پدید آورده است و آن واگذاری تصمیمات به مراجع امور است.[1] هیچ هستی‌ای بهتر از تصویر خدایی که هر سوژه ـ فاعل شناسایی ـ فرهنگی می‌تواند به ارادهٔ خود بسازد و شکل دهد، درونی کند و به خارج فرافکنی کند، به کار این نیاز متناقض نمی‌آید. خدا به این طریق مانند مرجعی آرمانی هم انسان هست و هم نیست.

مقصود من از این ادعا ردکردن دین نیست، چیزی که به همان اندازه مضحک است که ردکردن سیاست، تعلیم و تربیت، یا کار. من دین را پدیده‌ای اجتماعی و فرهنگی در نظر می‌گیرم که در هیچ کدام آن سهمی

تفصیل داده است و ترزا دولارتی (Teresa de Lauretis) در اثر زیر تبیین کرده و در حیات فرهنگی مدرن به‌کار برده است:

"Semiotics and Experience," in *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (London: MacMillan, 1983), 158-86; 213 n.20.

۱. من که فرزند دههٔ ۶۰ بودم، از سرشت *امانی* ـ fiduciary ـ فرهنگ امروزی، اصطلاحی که از آنتونی گیدنز وام گرفته‌ام، کاملاً شگفت‌زده و تکان خورده‌ام. من نیاز به مراجع امور را برای *راهنمایی* دادن بخشی از اضطرابی می‌دانم که بر اثر آزادی‌ای خلق شده است که زمانی مطلوب‌تر از غنای مادی به نظر می‌رسید.

ندارم، ولی پرسش از واقعیت آن عاقلانه نیست.[1] هدف تحلیل من *روآوردن* به دین است و شکلی که به خود می‌گیرد؛ به شکل خدایی متشخص و نه به شکل دیگری از معنویت.

در جهانی مانند جهان ما که حضور فعال رسانه‌ها آن را فرا گرفته است، نقش رسانه‌ها (چه کهنه و چه نو) در تولید این دینداری خاص، جزء لاینفک خود این پدیده است. این بخش دوم تز من است. اگرچه ادیان سنتی نیز محققاً متکی بر رسانه‌ها بودند ـ همه چیز به کنار، آنها بر اساس منابع متنی و مراسم عبادی رشد و توسعه می‌یافتند ـ دینداری جدید با روابط‌عمومی پرخاشگرانه‌ای مشخص می‌شود که از روابط‌عمومی جسورانهٔ اجتماع شاهدان یهوه[2] بسی پیشی می‌گیرد. نقش

---

۱. ممکن است اشاره به این امر لازم باشد چه که مرا، که آثاری دربارهٔ تورات عبری منتشر کرده‌ام، اغلب به خطا عالم الاهیات ـ متکلم ـ می‌دانند. در واقع، هدف کتاب‌های من سست‌کردن رابطهٔ مرجعیت میان کتاب مقدس به منزلهٔ سند فرهنگی و متن ادبی و *شیوه‌های زندگی* دینی مبتنی بر آن بوده است. جمع‌بودن *شیوه‌های زندگی* به تنهایی حاکی از آن است که جاذبهٔ مرجعیت همان متن تا چه حد غیرواقعی است. نگاه کنید به:

Micke Bal, Lethal Love: Literary Feminist Readings of Biblical *Love Stories* (Bloomington: Indiana University Press, 1987): *Murder and Difference: Gender, Genre and Scholarship on Sisera's Death, trans.* Manhew Gumpert (Bloomington: Indiana University Press, 1988); *Death and Dissymmetry: The Politics of Coherence in the Book of Judges* (Chicago: University of Chicago Press, 1988).

۲. Jehovah's witnesses؛ شاهدان یهوه یکی از شاخه‌های مسیحیت است که در قرن نوزدهم میلادی به وجود آمد و بر اساس آمار منتشرشده در سال ۲۰۰۷ بالغ بر ۷ میلیون نفر پیرو این شاخه از دین مسیحیت بوده‌اند که در مجله‌ای به نام *برج دیده‌بانی* نظرات و عقاید خود را بر اساس کتاب مقدس منتشر می‌کنند. این مجله به ۳۱۴ زبان دنیا از جمله فارسی منتشر می‌شود. این فرقه را جوانی ۲۰ ساله به نام چارلز تیز راسل در سال ۱۸۷۲ در پنسیلوانیای آمریکا تأسیس کرد. پیروان این فرقه خود را مسیحی می‌دانند ولی آنها به یک خدای واحد اعتقاد دارند که او را یهوه می‌نامند و منکر تثلیث‌اند. به معاد نیز معتقدند و بر این باور هستند که رفتارشان در آخرت نیز قضاوت خواهد شد. پیروان این فرقه برخی از مندرجات کتاب مقدس ـ مانند داستان قتل‌عام کودکان مصری به دست خداوند ـ را انکار می‌کنند و آن را کفرآمیز و خلاف عقل می‌دانند. آنان هر فرد موحدی را از هر دین و مذهبی، هم‌کیش و هم‌پیمان خود می‌دانند. از جمله برخلاف دیگر مذاهب و فرقه‌های مسیحی، حضرت محمد(ص) را یکی از پیروان راستین خدا می‌شناسند.(م.)

اولیس سُونی دیویی[1] (رابرت دووال)[2] در فیلم دووال به نام *حواری*[3] (۱۹۹۹) ـ فیلمی که دینداری جدید را به خوبی تمام ثبت می‌کند ـ مورد مناسبی برای این شور و هیجان است، که مهار می‌شود ولی همواره در خطر انفجار است؛ تصویر مبهمی از خیر و خطر. عکسی که در کار مطبوعاتی برای این فیلم تهیه شد، دووال را ایستاده در آب ـ تصویری بیش از حد حساب‌شده برای حواریون ـ و در حالی نشان می‌دهد که دست‌هایش را بلند کرده است. سینه، بازوها و سرش منعکس می‌شوند، به طوری که آنچه در عکس دیده می‌شود مخلوقی هم ناقص و هم مبهم، و نیز مخلوقی می‌شود که شدیداً مقتدر است. داستان این فیلم ظرفیت نگران‌کننده‌ای را برای خشونت در یک دینداری افراطی آشکار می‌کند. به هر حال، من، به دلائلی که روشن خواهد شد، به جای آنکه تولیدات رسانه‌ای جدید یا حتی فیلم‌ها را به عنوان مثال‌هایی در نظر بگیرم، سعی خواهم کرد لفاظی خاص این دینداری جدید را از طریق ابژه‌های کوچک، ناپایدار و عادی نشان دهم.

مد روز بودن برای رسانه‌هایی مانند NRC-Handelsblad (جدی‌ترین روزنامهٔ هلندی که بیشتر دانشگاهیان هلندی آن را می‌خوانند)، این امر را امکان‌پذیر می‌کند که لطیفه‌هایی را دربارهٔ این که مد روز چیست منتشر سازند؛ چنین لطیفه‌هایی، در واقع، یکی از علائم مد روز بودن هستند. این لطیفه‌های مد روز درجه‌ای از پذیرش را کسب کرده‌اند که پس از بررسی دقیق‌تر، می‌توان آنها را به وسیلهٔ نوعی تبانی تبیین کرد: شرکت در تولید پدیده‌هایی که آنها به باد تمسخر می‌گیرند. مثال نخست من مبتنی بر چنین لطیفه‌ای است و تحلیل من دربارهٔ آن به اجرایی بودنی[4] مربوط می‌شود که متعلق به نوع خاص مزاح آن است. مثال دوم من دربارهٔ قطعه‌ای ناخواسته از

---

1. Euliss "Sonny" Dewey
2. Robert Duvall
3. The Apostle

۴. performativity معادل‌های دیگر آن کارکردی بودن و کنشی بودن است.(م.)

آگهی‌های پستی کندوکاو می‌کند که در مقام تأیید شمایل‌نگاری[1] از *خدا* در فرهنگ عمومی و به همان قسم در دین سنتی واقع می‌شود. نمونهٔ سوم من یک سخنرانی دانشگاهی است، که با بحث‌کردن دربارهٔ آن ساختار بحث‌انگیزی را دنبال خواهم کرد که معنویت را با دین، روح را با خدا، یکسان تلقی می‌کند. همچنین، من به این ترتیب به سنت هراس از شمایل[2] متوسل می‌شوم تا مرجعیت را به سنتی‌ترین رسانه افسار کنم: متنیّت.[3]

نمایش تعلق

مد روز نیروی الزام‌آوری در زمان فرهنگی حاضر است. یکی از ابزار آن، *خنده*[4] است که با تمسخرکردن درخواست می‌شود. خنده عاملی قدرتمند و به لحاظ اجتماعی الزامی در تفکیک‌ناپذیری بدن و ذهن است. در بریدهٔ روزنامه‌ای که از یک منبع اینترنتی فاش‌نشده گرفته شده است، عنوان کوچک پریک‌بُورد[5] ـ تابلوی اعلانات ـ روزنامهٔ هلندی NRC-Hamdelsblad، اخیراً این خبر را منتشر کرده است:

> چرا خدا هرگز در دانشگاهی در ایالات متحده صاحب کرسی نشده است؟

فهرست پانزده دلیل با این عبارات آغاز می‌شود:

> او فقط یک اثر اصلی انتشاریافته دارد! اثرش منابع و مراجع ندارد! اثرش در نشریه‌ای معتبر چاپ نشده است. اینکه خودش آن را نوشته باشد، مورد تردید است.

بسیار سرگرم‌کننده و خنده‌دار.[6]

---

1. iconography
2. iconophobic tradition
3. texuality
4. laughter
5. Prikbord
6. *NRC-Handelsblad*, May 28, 1999
چاپ‌شده به زبان انگلیسی در نشریه‌ای که به لحاظی دیگر هلندی است، تا دلالت ضمنی بر کیفیت جدید رسانه‌ای بریدهٔ روزنامه کند.

اما نه فقط سرگرم‌کننده و خنده‌دار. خودِ این گفتار طنز حاکی از شأن این پدیده است. حضور عام فرهنگی فزایندهٔ خداوند به تحلیل نیاز دارد؛ زیرا، حضور او مانند هر چیز دیگری که در فرهنگ معاصر غربی روی می‌دهد، حضوری جدی است، که جای توجه دارد؛ به دلیل زیبایی یا خطری که در آن پنهان است، معانی و اثراتی که ایجاد می‌کند. فقط کسانی که قدرت رسانه‌ها را دست‌کم می‌گیرند یا ثبات پایدار دین سنتی را بیش از حد برآورد می‌کنند، می‌توانند از بررسی این مد روز بودن به سبب گذرا بودن آن امتناع ورزند و نه آنکه، به گمان من می‌توانیم دینداری محدود به رسانه‌ها، مانند تبلیغ مسیحیت در تلویزیون[1] را از ادیان سنتی جدا کنیم، یا مثال دیگری ذکر کنیم، همان‌طور که نمی‌توانیم جنبه‌های سخیف هنر را از شاهکارهای بزرگ بیرون آوریم. پافشاری من بر این معضل ظریف فرهنگ فاخر و عامی، که آمیخته با پیوندی به همان قیاس ازبین‌رفتنی میان معنویت و سوداگری است، در عین حال موجب می‌شود که در نیمهٔ دوم این رساله، من درگیر شدن با متنی آکادمیک را برگزینم.

در وهلهٔ اول، اشتراک دین سنتی جدی و جاروجنجال رسانه‌ای بیش از آن حد است که دومی به نام اولی کنار گذاشته شود؛ برای نمونه، آن بورلین[2] اخیراً گفته است که اگر شما جنبش‌ها/شغل‌هایی را از قبیل سازمان آمریکایی *تمرکز (تأکید) بر خانوادهٔ*[3] ـ به ریاست جیمز دابِسن[4] ـ رد کنید، شما نه تنها به قدرتی سیاسی، مالی و دینی که نفوذ زیادی دارد، بلکه به دلایل جذابیت آن نیز بی‌اعتنایی کرده‌اید. به نوشتهٔ بورلین، *تمرکز بر خانواده* یکی از مهم‌ترین سازمان‌های جبههٔ راست معاصر است، با بودجهٔ عملی سالانه‌ای که متجاوز از صد میلیون دلار است و فهرستی پستی که سه‌ونیم میلیون نفر را دربرمی‌گیرد. برنامهٔ رادیویی دابِسن به ۳۴۰۰ ایستگاه رادیویی در سراسر

1. tele-evangelism
2. Ann Burlein
3. Focus on the Family
4. James Dobson

جهان مخابره می‌شود.[۱] این جذابیت تا حد زیادی به هم‌آوایی آن با سیاست جبهۀ راست، از یک‌سو، و با ادیان سنتی، از سوی دیگر، مربوط می‌شود. همان‌طور که بورلین به طرز اقناع‌کننده‌ای می‌گوید، تمرکز بر *خانواده* خاطرۀ فرهنگی[1] لیبرال‌های پیشین دهۀ شصت را بسیج می‌کند تا آن را علیه خودش بشوراند؛ به منزلۀ یک ضدّخاطرۀ[2] حقیقی که به طور سیاسی در زمان کنونی عمل می‌کند.

این قضیه نشان می‌دهد که خاطرۀ فرهنگی همان‌قدر غیرقابل‌اعتماد است که هر خاطره‌ای و درست همان‌قدر نیرومند و مؤثر. *تمرکز بر خانواده* از مواضع محافظه‌کارانه و سرکوب‌گرانه به نحوی افراطی جانبداری می‌کند — از جمله آشکارترین آنها، دفاع از جای زن در خانه، هراس از هم‌جنس‌گرایی،[3] و قوم‌مداری[4] — و این عمل را از طریق سخنرانی اعتراض‌آمیزی انجام می‌دهد که شنوندگان مورد نظرش به طرزی مبهم آن را لیبرال می‌دانند. این طنین نامشخص ولی جذاب، به صورت سخنی خطابی است که برای مردم یادآور اعتراضات به جنگ ویتنام و تظاهرات دانشجویی در برکلی است. گفتار همان است؛ محتوا، مخالف آن. سیاست فرهنگی اعتراض برای ترویج ارزش‌هایی اختصاص می‌یابد که مخالف با ارزش‌های تاریخی آن اعتراض است. در حقیقت، اعتراض به ضرری که مراجع اقتدار به جهان وارد آورده‌اند به‌کار گرفته می‌شود تا به عدم مرجعیت در جهان معاصر، اعتراض شود. این یک مثال از موارد چندی است که مرا برانگیخته است تا هم‌زیستی معنویت و مرجعیت را در ایدۀ خدا برملا کنم.

شاید خیلی آسان باشد که چنین سازمان‌هایی از جبهۀ راست را به تنهایی مورد انتقاد قرار داد. بار دیگر به برش کوتاه روزنامۀ وزین و معتبر هلندی، روزنامۀ محبوب روشنفکران ما، و دلایلش برای شکست خدا در حرفۀ

---

1. cultural memory
2. countermemory
3. homophobia
4. ethnocentrism

دانشگاهی نگاه کنید. در اینجا، خاطرهٔ فرهنگی بازی هم درمی‌آورد؛ نخست، گروهی را برمی‌سازد. واضح است که نکتهٔ عمدهٔ تمام این قضیه، یعنی شوخ‌طبعی آن، افرادی را مخاطب قرار می‌دهد که بسیار شبیه مؤلفّان کتاب حاضرند: روشنفکران و دانشگاهیان. احتمالاً چنین افرادی در خفا به هیجان می‌آیند که می‌توان خدا را وادار کرد که بسیار شبیه آنها/ ما شود و از این‌رو، عکس آن نیز ممکن است؛ یعنی ما شبیه او شویم. فهرست گناهان دانشگاهی عبارت است از: گناهان بزرگ و وحشتناک ـ «وقتی یک آزمون اشتباه از آب درآمد، او سعی کرد آن را با غرق کردن سوژه‌ها از نظرها بپوشاند» ـ و نیز گناهان جزئی (به زبانی دانشگاهی)، گناهان قابل‌بحث و اعتراض ـ «ممکن است درست باشد که او جهان را خلق کرده است ولی از آن پس تا حال چه کرده است؟». این یکی، جزئی و بی‌اهمیت است هم به منزلهٔ گناه ـ نه آنچنان وحشتناک ـ و هم به لحاظ شأن آن: اصلاً کلاغ شایعه‌ساز آن را به همه‌جا می‌برد،[1] همان‌طور که لحن جمله بر آن تأکید می‌کند. کارکرد مضاعف این دو نوع گناه این است که به طور هم‌زمان خوانندگان دانشگاهی در مراتب متفاوت را شامل می‌شود. من کلمهٔ *گناه* را برای مثال به‌کار بردم تا به آن چیزی اشاره کنم که اصولاً دلیل شغلی است، و نه مسئله‌ای دینی. من از پیش به زبان خاص خدا آشنا هستم، در غیر این صورت نمی‌توانستم در این مزاح شرکت کنم.

دلیل ماقبلِ آخر، «اگرچه فقط ده شرط وجود داشت، بیشتر دانشجویان در آزمون رد شدند»، مثال خوبی از جذابیت ورای شوخ‌طبعی سادهٔ این تمسخر مدپرستی به دست می‌دهد. ده فرمانی که در اینجا فرا خوانده شد، پیشاپیش، به شکل فهرست دلایل، به لحاظ بصری موجود بودند. اگرچه از نظر تعداد مطابق نیستند، سبک نگارش تورات‌وار آن دو مثل هم است؛ فهرست بریدهٔ روزنامه و ده فرمان تورات. پس تنها مسئلهٔ متنیت نیست که

---

1. It thrives mainly on the gossip grapevine

این استدلال را به معنایی گنگ‌تر محصول رسانه‌ها می‌کند، جذاب برای بیش از یک حس و خطاب‌کنندهٔ هم ذهنیت عاطفی و هم ذهنیت عقلی، بلکه مسئلهٔ صفحه‌آرایی هم هست.

مهم‌تر از هر چیز، این استدلال موفق می‌شود که خواننده را قاطعانه در هر دو نقشی که طراحی می‌شود درگیر کند. ما، مانند خدا، در شغل‌هایمان آسیب‌پذیریم و مانند دانشجویان، اگر در آزمون رد شدیم، می‌توانیم معلم را مقصر بدانیم. در حالی که خدا انسان می‌شود، انسان‌ها مانند خدا می‌شوند. نظریه‌پردازان ادبی این را طنزی خودشمول[1] محسوب می‌کنند.[2] آماج دست‌اندازی کس دیگری نیست؛ این طنز قربانی ندارد. مخاطبان را ـ قاعدتاً روشنفکران، اگر نه تنها دانشگاهیان ـ نه فقط در میان قربانیانش بلکه در میان اشخاص ذی‌نفعش می‌گنجاند. این نوع شوخ‌طبعی با مقبول ساختن این طنز، در حقیقت، با مشتاق کردن مخاطبان برای حمایت از آن، می‌تواند سبب خودتأمّلی یا بازاندیشی دربارهٔ خود[3] شود.[4] بنابراین این کار هم خوشایندتر و هم مؤثرتر از طنز یا حرف‌های نیش‌دار خودناشمول[5] ـ دیگرشمول ـ است. با انتخاب این نمونهٔ کوچک از طنز خودشمول در آغاز، در عین حال خواهان دفاع از این قضیه‌ام که دینداری جدید را نمی‌توان به این آسانی‌ها انکار کرد.

این مزاح فکری، مانند *تمرکز بر خانواده*، شکل‌بندی گروهی را از طریق طنینی مبهم بسیج می‌کند. هنگامی که این طنین به گذشته توسل می‌جوید،

---

1. inclusionary irony

۲. طنز *خودشمول* هدفش گروهی است که طنزپرداز عضو آن است؛ طنز *خودناشمول* یا *دیگرشمول* هدفش دیگران است. من این مثال را، که هدفش دانشگاهیان است، به خاطر طنز خودشمول آن انتخاب کرده‌ام.

3. self-reflection

۴. بازاندیشی دربارهٔ خود به دو معنای فراگیر به‌کار برده شده است، معنای نظریهٔ انتقادی از نظر هابرماس و معنای روان‌کاوی از نظر فروید.

5. Exclusive irony

نام آن *حافظهٔ فرهنگی* است؛ هنگامی که بـه گروهـی در زمـان حـال توسـل می‌جوید، به همان اندازه مبهم است با این وجود احسـاس تعلقـی شـدید را تشویق می‌کند. یکی از دلایلی که این قطعه این اندازه سرگرم‌کننـده اسـت در اتکایش بر هویت است. دانشـگاهیان در عمـق وجـود خـود خیلـی دلشـان می‌خواهد که قدری مثل خدا باشند. این معنای ضمنی مختصراً نگـران‌کننـده که خدا بیشتر مانند یک دانشگاهی *بد* به نظر می‌رسد تا مانند یک دانشـگاهی عالی محشر، که ما همگی هدفمان این است که چنـان باشـیم، بـا هنرنمـایی اطمینان‌بخش همان خوانندگان در دو نقش جبران می‌شود. روشنفکران مـورد خطاب این قطعه نیز، مانند ریش‌سفیدان *عهد قدیم*،[1] کـه بـرای خـدا پسـران مطلق و برای اخلافشان پدراناند ـ و سرمشق آنها ابـراهیم اسـت ـ بـه منزلـهٔ دانشجویان می‌شوند، که ممکن است بـه حـق از غفلـت استادشـان شـکایت کنند و بنابراین در دو نقش بازی می‌کنند.

آخرین دلیل اظهارشده نیز شایستهٔ توجه است:

ساعات کار او نامنظم بوده و در قلهٔ کوه برگزار شده است.

این گزاره حاکی از نخبه‌گرایـی اسـتادی اسـت کـه بـا عـدهٔ کمـی عاشـقان سینه‌چاک خرسند، که برای بیشتر اشخاص غیرقابل‌دسترس اسـت، محاصـره شده است. در اینجا، خدا به عنوان مرجع، نه تنها با طنز بلکـه بـا اشـتیاق نیـز فرا خوانده می‌شود. آیا بیشـتر دانشـگاهیان زمـانی شـاگرد محبـوب اسـتادی ایده‌آل‌شده نبودند، یا آیا آنها تشنهٔ چنـین چیـزی نبودنـد؟ ولـی در وضـعیت دینداری جدید، آیا این همان گونـه‌ای نیسـت کـه مـا بـه آنچـه بـه نحـوی توهین‌آمیز، *فرقه* (sects) خوانده می‌شود، می‌نگریم؟ در اینجا طنز خودشـمول و خودناشمول با هم تلاقی مـی‌کننـد. آیـا ایـن امـر معلـم را اسـتاد گروهـی کوچک از مردمی محسوب نمی‌کند کـه خـود را بهتـر از دیگـران محسـوب می‌کنند، دقیقاً به این دلیل که آنها تعلق دارند؟ اشتیاق به تعلق داشتن کـه ایـن

---

1. Old Testament patriarchs

بیان نهایی آن را زنده نگاه می‌دارد، کل مزاح را به چیزی تبدیل می‌کند که بالقوه کمی واقعی‌تر است: به چیزی که قابل‌تشخیص و از این‌رو در معرض هجوم عاطفی حتی آن خوانندگانی است که به گرایش‌های عمومی و باب روز مانند دینداری *گذشته‌گراها*[۱] به دیدهٔ تحقیر می‌نگرند. سخن کوتاه، گفتار طنز، خوانندگان روشنفکر روزنامه را به سوی هویتی می‌کشاند که برای جازدن این مزاح به منزلهٔ چیزی سرگرم‌کننده، بدون برهم‌زدن هیچ احساسی لازم است. بنابراین، دینداری‌ای که در فرهنگ غربی معاصر نفوذ می‌کند افراد را مجاز می‌دارد که به گروه‌هایی مبتنی بر آن تعلق داشته باشند، چنین تعلقی را انکار کنند و آن را دست بیندازند. دشوارترین موضع، نادیده گرفتن کامل آن و بی‌تفاوت ماندن نسبت به آن است. اینکه در این‌باره، دست‌کم، مرجعیت، کلید چنین احساسات نهفته ولی قدرتمندی است، پدیده‌ای است که در این مقاله می‌خواهم آن را برای نقدکردن برگزینم.

کارت‌پستالی از بالا

سطح دیگری از مشارکت رسانه‌ای با این یک، دست به دست هم داده‌اند. حتی کسانی که از موج‌سواری بر اینترنت پرهیز می‌کنند، نمی‌توانند از حضور مد در زندگی‌شان بگریزند. نامه‌رسان خوب قدیمی آن را به خانه آورد. این کارت‌پستال با تمبری بر روی آن و نشانی‌ای دست‌نویس آورده شد (شکل ۱). این دست‌خط شخصی آشنا برای من نبود.[۲] این امر به تنهایی باعث شد که من به کیفیتی از فراخوانی آگاهی یابم که مرا آزار می‌دهد و برای من مشکل ایجاد می‌کند. این کارت، فرم جدیدی از دین را آگهی می‌کرد که، هنگامی که من این کلمات را دیدم، «جهش بزرگ روحانی

---

۱. new age: جنبشی که دارای باورهای روحانی، انواع طب‌ها و شیوه‌های جدید زندگی است که در سنت غربی نبوده است.(م.)

بشریت اینجا در این هزارهٔ جدید است!»، آن را باز هم هجوم کلافه‌کنندهٔ دیگری از تب عصر جدید به خانه‌ام دانسته و فوراً کنار گذاشتم. شمایل‌نگاری قدیمی «موجود عروج‌یافته: آشتَر» ـ رئیسِ *فرمان اشتر* که این کارت، آن را معرفی کرده است ـ تأثیر سریال‌های تلویزیونی مانند جنگ *ستارگان*[۱] را بر تخیل مذهبی و برعکس نشان می‌دهد. جاذبهٔ آن برای خاطرهٔ گُنگ حضور فرهنگی‌ای مانند تصویرپردازی جنگ *ستارگان* هر چه بهتر کار می‌کند؛ زیرا آن ـ مانند سریال‌های تلویزیونی ـ با تصاویری از ادیان قدیمی‌تر روکش می‌شود، ادیانی که بسیار خوب با عمل تبلیغ[۲] و فنون تهاجمی آگهی‌کردن برای مبارزات فاتح روح سازگار می‌شوند و البته یادآور تصویر کودکی من از میسیونرهای مذهبی است. این ممکن است طریقی باشد که شغل‌های مذهبی امروز در مقابل غیرممکن بودن میسیونری واکنش نشان می‌دهند، شغل‌هایی که در رؤیای همه چیز امکان‌پذیر است، که پیش از این رؤیایی آمریکایی بود و حالا رؤیای جهانی مبتنی بر هیبریس[۳] است، شریک‌اند.

[در طراحی این کارت‌پستال] کشتی‌های فضایی و فضاپیمایی که در شرف پرتاب‌شدن هستند، سطح تصویر را با شبکه‌ای از خطوط افقی و عمودی برای هماهنگی و تناسب مهیا می‌سازند و در برابر آن ابرهای گرد زیبای فضای بیرونی، حس آرامش‌بخش مطبوعی از سبُکی هستی[۴] عرضه می‌کنند؛ طراح باید شخصی فرهیخته باشد که نه تنها ادبیاتش بلکه فرهنگ عمومی‌اش را نیز بشناسد. اینها در تضاد با ابرهای ضخیم‌تر و درختان تیره در بخش پایین‌تر و زمینی تصویرند. این سبُکی، شکلی بصری به چهرهٔ اصلی فرمان اشتر[۵] می‌دهد: شبکه‌ای روحانی از موجودات نورانی[۶] که به ما

---

1. Star Wars
2. practice of proselytizing
۳. hybris: برچسبی سوئدی برای برنامه‌ای کامپیوتری برای ارتباط و فروش در معاملات و تجارت.(م.)
4. being
5. Ashtar command
6. Light beings

فرصت روحانی بسیار عالی‌ای برای صعود به سوی نور عرضه مـی‌کنـد. در گفتاری با دقتِ علمی، ایـن نـور، «بیـان فیزیکـی محبـت بـی‌قیـد و شـرط[1] تعریف» می‌شود؛ تأکید در متن با رنگ متضاد نشان داده می‌شود.



INTRODUCING THE

Ashtar Command

Introduction to Ascension: predestined planetary and personal consciousness expansion, and to the Ashtar Command.

The idea of Ascension is that we, and our world, are on the brink of a marvelous expansion into a new dimension of reality - one in which we come to recognise our inner divinity and reclaim our place amongst those "unseen" beings of Light that surround us upon differing dimensions. These "ascended" beings are often referred to as "Ascended Masters" (or Guides), and it is from them that we receive information about this marvelous spiritual opportunity - our Ascension.

The Ashtar Command is a spiritual network of Lightbeings who differ from the Ascended Masters only in that we perceive them as beings of Light that are linked to other planetary star systems, and hence we may [illegible] them as ETs. Their role is also to [illegible] us on a personal, spiritual level.

Ascension proposes that at the dawn of time, humanity volunteered to occupy a new dimension and a new planet. This planet Earth would be a physical one and operate upon the concept of free will. The resulting world we have created has been studied by many beings from throughout Creation with interest and admiration. We [illegible] all originally Ascended beings, that is beings who reside outside physical dimensions and who operate on a frequency of Light (Light may be defined as the physical expression of Unconditional Love. Our physical body comprises Light slowed down to [illegible] physicality.)

As ascended beings who populated a physical world, after a [illegible] we forgot our original origins and cut ourselves off from our Lightbeing [illegible] (who promised to help draw us out of our seperation from the rest of Creation and God). We can say that we have [illegible] "awakened" when we respond to the [illegible]

شکل ۱. کارت‌پستال: معرفی فرمان اشتر

در حقیقت، مخلـوقی کـه بـه آن نـامِ بـه ظـاهر شـرقی، شـبه‌کهـن و دو جنسی‌نمای اشتر داده شده است نه تنها داستانی علمی/ تخیلـی از عصـر طلایی ـ هزاره‌ای[2] ـ بلکه هزاران سال قدیمی به نظر می‌رسد. آن نه تنهـا مافوق زمینی[3] است بلکه مهربان است و جنسیتی نـامعین دارد؛ بـه علـت وجود ابرها، شکل پستاندار ابوالهولِ[4] کهن را در ذهـن مجسـم مـی‌کنـد.

---

1. unconditional love
2. millennially
3. ET که همان Extra Terrestrial نام فیلمی از اسپیلبرگ است.(م.)
4. Sphinx

تضاد میان تیرگی در نیمهٔ پایین‌تر تصویر و نور در نیمهٔ بالاتر، تأکید متنی بر نور را ترسیم می‌کند.[۱] کشتی‌های نور[۲] به علت ارتعاش بُعد پنجم[۳] که آنها بر اساس آن عمل می‌کنند، تا حد زیادی غیرمرئی‌اند، ولی آنها حتماً وجود دارند و می‌خواهند شما بدانید که در این کهکشان تنها نیستید و فرزندان دیگر خدا نیز وجود دارند، کسانی که شما *بیگانه* می‌نامید. برخلاف آن بریدهٔ روزنامه، که گروهی کوچک ولی کاملاً تعریف و تحدیدشده را ایجاد می‌کند، در اینجا توسل به خواستِ اخوت، جهان‌شمول است.

ساده است که با شوخی و مسخره‌بازی این پیام را مورد دیگری از ناآرامی[۴] هزاره‌ای ناشی از ترس یا تلاش ارزان و تولیدشدهٔ رسانه‌ها برای درخواست گرایش به معنویت در عصر سرمایه‌داری جهانی و ماتریالیسم تعمیم‌یافته بدانیم و خود را از شر آن خلاص کنیم. بیش از حد ساده است؛ زیرا شباهت آن به نمایش‌های رسانه‌ای مانند *جنگ ستارگان* با شباهت آن به سنت‌های دینی ـ دیگر ـ پیچیده و درهم می‌شود. اگر این پیام را بتوان کنار گذاشت، آنگاه پیام‌های دیگری که نوشته‌های مقدس نامیده می‌شوند، چه می‌شوند؟ نوشته‌هایی که ما آموخته‌ایم آنها را بسیار جدی بگیریم؟ دربارهٔ پیام دیگر از ـ همان؟ ـ خدا، که در طول دورهٔ مشروب‌خواری در خانهٔ سلطانی بر دیوار نمایان بوده است و شمایل‌نگاری آن تنها به این دلیل بهتر است که رامبراند آن را نقاشی کرده است و نسبتاً خوب از عهدهٔ آن برآمده است،

---

۱. نور اغلب به منزلهٔ استعاره‌ای برای فرمی سبک و غیرتهاجمی از تماس به‌کار می‌رود. برای بررسی فمینیستی دربارهٔ نور در این زمینه نگاه کنید به:

Cfthryn Vasseleu, *Textures of Light: Vision and Touch in* (New York: Routledge, 1998).

2. ships of light

۳. fifth dimensional vibration؛ این فرکانس ارتعاش فعال‌شدن نیروی حیاتی خلاق است.(م.)

4. dis-ease

چه؟[1] چه ویژگی تعیین‌کننده‌ای آن را قابل‌قبول‌تر، کمتر ناشی از رسانه‌ها، می‌سازد؟ هم رامبراند و هم کمپانی تبلیغ‌کنندهٔ *فرمان اشتر* سعی کرده‌اند شکلی تصویری به چیزی بدهند که می‌توانند به وسیلهٔ واژهٔ روح که مکرراً به نحوی فزاینده به‌کار می‌رود، تسخیر شود. چیزی که خود را آنچنان خوب به تجسم درنمی‌آورد. ولی کارت‌پستال، سریال‌های تلویزیونی، فیلم و تابلوی نقاشی به تلاش خود ادامه می‌دهند اگرچه تمام آنچه آنها می‌توانند ارائه دهند، با وجود همه چیز، بازنمایی انسان‌انگارانه‌ای از روح به منزلهٔ بدن است.

در باقی‌ماندهٔ این مقاله قصد من آن است که روح را از دین جدا کنم. با این همه، من این کار را با بیرون بردن معنویت از متن و از تخیلِ مبتنی بر تصویر نخواهم کرد. همچنین نمی‌خواهم به جدایی ذهن/ بدن تکیه دهم. برعکس، من از پیوند میان آنچه به لحاظ فرهنگی شکافته شده است ـ روح و ماده ـ و از جدایی آنچه به لحاظ فرهنگی به یکدیگر پیوند یافته است ـ روح و مرجعیت ـ دفاع می‌کنم. من از نوعی معنویت متنی دفاع خواهم کرد که نیاز به عمقی هستی‌شناختی را بیشتر از آنچه ماتریالیسم کنونی فراهم می‌کند، برآورده می‌سازد؛ بدون عقب‌نشینی کردن به مرجعیت‌گرایی‌ای که (همان‌طور که در تجزیه و تحلیل خود از مثال‌های تمرکز بر خانواده، قضیهٔ

1. Belshazzar's Feast (Mene Tekel), 1635, Oil on Canvas, National Gallery, London.



صاحب‌کرسی بودن خدا و کارت فرمان اشتر مورد بحث قرار دادم ــ جزئی طبیعی از دین رسمی است. دینداری عصر جدید از این مرجعیت‌گرایی اقتباس کرده است و در حقیقیت، از گرایش به آن به نفع خود استفاده می‌کند. بر اساس نیاز به جدی‌گرفتن چرخش کنونی به دین، سخنرانی اخیر یکی از متخصصان بسیار جدی و خلاق ادبی عصرمان را در برابر کارت‌پستال اشتر قرار می‌دهم. به یک معنا، این سخنرانی دانشگاهی ابزار گزینش برای انتقال ایده‌ها و کنش زبانی اقناع است، دست‌کم، درون گروه فرهنگی‌ای که من و مؤلفان و بیشتر خوانندگان این کتاب به آن تعلق دارند.

سخنرانی تانر[1] جفری هارتمن، که در دانشگاه یوتا[2] در سالت لیک سیتی[3] در آوریل ۱۹۹۹ ایراد شد و کمی پس از آن در *Western Humanities Review* چاپ شد، *متن و روح*[4] نامیده شد.[5] من آن را مثالی، اگرچه مثالی بسیار جدی، از منطق سنتی تلقی می‌کنم که به وسیلهٔ آن معنویت درگیر دین می‌شود. بنابراین، آنچه را در پی می‌آید باید نه روایتی از سخنرانی هارتمن، بلکه کوششی محسوب کرد برای ملاحظهٔ آن به منزلهٔ نمونه‌ای از گفتار دانشگاهی، نمونهٔ باز هم دیگری از دینداری جدیدی که من به تحلیل آن مشغول بوده‌ام.[6] این مورد به دین رسمی تعلق دارد و بنابراین ساختاری

---

۱. Tanner lectures؛ مجموعه‌ای از بحث‌های آموزشی و علمی مربوط به ارزش‌های انسانی است که افراد برجسته در این حوزه‌ها ارائه می‌کنند. این سخنرانی‌ها در مجامع آموزشی برجسته در اطراف جهان ادا می‌شوند. تانر شخصی است که چنین کاری را آغاز کرد.(م.)

2. University of Utah

3. Salt Lake city

۴. Text and Spirit؛ متن این سخنرانی تانر در سایت دانشگاه یوتا در دسترس است.(م.)

5. Geoffrey Hartman, "Text and Spirit," Tanner lecture delivered at the University of Utah, Salt Lake city, on April 14, 1999, published in *Western Humanities Review* 53, no.4 (Winter 1999-2000): 297-314.

۶. گرچه تحلیل‌کردن متن یک همکار به جای درگیرشدن در بحث با آن مزورانه است، این کار برای دعوی من دربارهٔ سرشت ناگزیر مد روز بودن و نیاز متعاقب آن به بازاندیشی دربارهٔ خود ضروری است. من از جفری هارتمن به خاطر این استفادهٔ غیرعادی ـ همچنین بی‌تردید سوءاستفاده ـ از مقالهٔ او عذرخواهی می‌کنم.

آمرانه دارد که به ادعای من، مانع معنویت است و نه یاری‌کنندهٔ آن. همچنین در این‌باره بحث خواهم کرد که توسل به متون تثبیت‌شدهٔ رسمی و مشروع نه تنها معنویت مطلوب بلکه متنیت متون را نیز کاهش می‌دهد. من این سخنرانی را نه تنها به علت شأن دانشگاهی‌اش، بلکه به این علت به عنوان مورد دیگر برگزیده‌ام که در سالت لیک سیتی ایراد شده است، محل دینداری پر شور و حرارت و در برابر مخاطبانی که، با معیارهای دانشگاهی، بی‌نهایت زیاد بودند. از این لحاظ نمی‌توان آن را به عنوان چیزی صرفاً دانشگاهی کنار گذاشت.

سخنرانی هارتمن پرسش‌های بسیار زیادی را در قلب کار میان‌رشته‌ای در علوم انسانی که به مناسب‌ترین وجه *تحلیل فرهنگی* نامیده می‌شود، مطرح می‌کند. بنابراین با تحلیل‌کردن سخنرانی او، من در عین حال از آن کار دفاع می‌کنم. هارتمن، با خودداری از تعریف روح به طوری که از *در تنگنا انداختن* خودش با هر تعریف محدودکننده‌ای پرهیز کند، دربارهٔ شمار زیادی از مسائل بحث می‌کند، از مدهای فرهنگی جاری گرفته تا سنت‌های دینی کهنسال. به این لحاظ، مقالهٔ من همان سازوکاری را پی می‌گیرد که مقالهٔ هارتمن. این قید و بند مربوط به تعریف کردن اصطلاح کلیدی‌اش، به او اجازه می‌دهد که سوژه را از زاویه‌های بسیار زیادی مطرح کند، به طوری که شیوه‌های تفکر ما دربارهٔ آن توسعه یابد. به رغم، یا شاید به علت، خواست مدامِ خودِ من برای مفاهیم سودمند و کوشش‌های من برای بنا نهادن معیاری برای میان‌ذهنی‌بودن[1] در کار تفسیر به وسیلهٔ تعریف مفاهیم، این قید و بند، این امتناع از تعریف کردن روح، به نظر من شیوهٔ موفقیت‌آمیزی می‌رسد برای آنکه از دادن مرجعیتی از نوع سانسورکننده به مفاهیم، که راه تفسیر را می‌بندد، اجتناب ورزیم. پس اجازه دهید که تعدادی از سخنان آغازین را که به این ترتیب در دسترس قرار گرفته است، دنبال کنم.

---

1. intersubjectivity

این مسئله که روح را چگونه بفهمیم مسئله‌ای جالب‌توجه است. اجازه دهید همین‌جا بگویم که از نظر من روح یا معنویت را نمی‌توان لزوماً با دین معادل دانست.[۱] اگر بر اساس آثار بسیار هارتمن داوری کنیم، از نظر او نیز چنین است و این امر باعث می‌شود که این مسئله هر چه بیشتر جالب توجه شود که به نظر می‌رسد او سرانجام سر و کارش به آن معادله می‌رسد. او در آغاز با لحنی تمسخرآمیز، هزاره‌گرایی[۲] را رد می‌کند و با استفاده از نقل‌قولی طنزآمیز از همکارش هارولد بلوم،[۳] بی‌درنگ جامعهٔ دانشگاهی را داخل می‌کند. آنگاه فقدان جاری علاقهٔ جدی به متنیت را مسلم می‌گیرد.

او به دنبال این شروع طنزآمیز، که مخاطبانش را به خنده می‌اندازد، جدی می‌شود. او نوعی بی‌قراری فرهنگی،[۴] به‌ویژه «فیلم‌ها»، را برای توجه کاهش‌یافته به متون مقصر می‌داند. این لحظهٔ هراس از شمایل، جهشی منطقی را در سخنرانی او نشان می‌دهد. او از مسئلهٔ معنویت و رابطهٔ آن با متنیت، یا مبنای آن در متنیت، به سوی بررسی مفهوم روح در متن ـ همان‌طور که انتظار می‌رود: تورات عبری[۵] ـ می‌رود. من می‌خواهم بفهمم چگونه و چرا او این کار را انجام می‌دهد و این سخنرانی چه راه‌های متفاوتی را برای تصور متن و روح می‌گشاید. من در جست‌وجوی بیان روشنی از رابطهٔ میان این دو خواهم بود که می‌توان آن را ـ بر حسب روح ـ *انگل‌وار* تلقی کرد.

از «درون» به «و»

جهش از *متن و روح* به *روحِ درونِ متنی خاص* به وسیلهٔ یکی از صنایع بدیعی که نقشِ به طرز حیرت‌انگیزی قدرتمند در گفتار دانشگاهی ایفا

---

۱. از نظر من، همان‌طور که در بالا گفته شد، دلیل اصلی جدا نگاه داشتن معنویت و دین درک جایگاه مرجعیت در هر یک است.

2. millenialism
3. Harold Bloom
4. cultural restlessness
5. Hebrew bible

می‌کند، ممکن می‌شود، گرچه تقریباً هیچ‌گاه مورد بحث قرار نگرفته است: صناعت *عطف به حروف‌مآبی*.[1] سخنرانی هارتمن از لحاظ دیگری نیز جای بحث زیادی دارد. معنای دقیق حرف عطف «و» در عنوان مقالهٔ او، *متن و روح*، گستره‌ای وسیع دارد که به او امکان می‌دهد در اطراف نقشهٔ روابط مختلف میان این دو عنوانِ متصل‌شده توسط آن حرف عطف، پرسه بزنند. کارکردِ «و» تبدیلِ رابطه‌ای بیرونی به رابطه‌ای درونی است و تفصیل‌دادن رویدادِ عطف به حروفی[2] با منطق نحوی.[3]

من نخست هنگامی به چندظرفیتی بودنِ آن حرف عطف آگاه شدم که مقدمهٔ شوشانا فلمن[4] بر *ادبیات و روان‌کاوی*، شمارهٔ ویژهٔ Yale French Studies، ۱۹۷۷، را خواندم. مقالهٔ او نام مناسب *گشودن مسئله*[5] را داشت و افتتاحیه‌اش عبارت بود از ژست ساده ولی زمینه‌شکن که برای زیر سؤال بردن بداهتِ حرف عطف و انجام می‌شد. به گفتهٔ او، این واژهٔ خُرد دو حوزه یا دو رشته را به هم می‌پیوندد و به این ترتیب بین آنها رابطه برقرار می‌کند. ولی لازم نیست این رابطه همان باشد که عادت دانشگاهی در چنین مواردی مسلم فرض می‌کند؛ یعنی، در نظر گرفتن یک اسم برای اینکه ابزاری روش‌شناختی برای *ربط* یافتن به دیگری فراهم کند و رابطهٔ قدرتی[6] بنا کند که در آن متعلق ـ ابژهٔ ـ گران‌بهای بررسی تابعِ ابزار ظاهراً محقری می‌شود که به موجب آن نتیجه تقریباً به نحو اجتناب‌ناپذیری تقلیل‌گرایانه است. ادبیات و روان‌کاوی ـ یا در واقع امر نشانه‌شناسی، جامعه‌شناسی، معناشناسی، یا هرمنوتیک ـ نیز غالباً به روان‌کاوی بر ادبیات تبدیل می‌شود که به معنای تسلط، به چنگ آوردن، سر درآوردن از رهگذر برجسته کردن یا تأکید کردن بر برخی معناها و نادیده گرفتن بقیه است.[۳]

---

1. the figure of pseudo-parataxis
2. paratactic contingency
3. syntactic logic
4. Shoshana Felman
5. To Open the Question
6. a relation of power

اثر ژست سادهٔ فلمن که آنچه را به نظر ساده و روشن می‌رسید، مسلم فرض نکرد، تسریع رشدی اساسی در حوزهٔ بررسی ادبیات بوده است؛ بررسی‌ای که به لحاظ روان‌کاوی آگاهانه بوده و با انکار تفوق هر یک از آن دو باعث غنی‌ترشدن هر دو گردیده است. این حوزه از آن زمان تا کنون هیچ‌گاه یکسان نمانده است. فلمن با کندوکاو کردن دربارهٔ ربط گفتار روان‌کاوانه به ادبیات و نیز ربط روان‌کاوانهٔ ادبیات، سازندگی چشمگیرِ چیزی به سادگی زیر سؤال بردنِ امر معلوم را ثابت کرد.[1]

اجازه دهید که من در اینجا در تجزیه و تحلیل سخنرانی هارتمن شاگرد خوبی برای فلمن باشم، گو اینکه روح را به سادگی نمی‌توان به یک روش‌شناسی تقلیل داد. به نظر من، روح به منزلهٔ سخنگویی برای خداشناسی ـ تئولوژی ـ یا چشم‌انداز دینی به معنای دقیق کلمه، می‌تواند به شیوه‌ای که فلمن پرسش می‌کند عمل کند. از معنای ابزاری «و» به زحمت می‌توان اجتناب کرد؛ برای نمونه، هنگامی که تجربهٔ روحانی با گوش‌ کردن به متون معادل انگاشته می‌شود، آن معنای ابزاری ظاهر می‌شود. روش، در سخنرانی هارتمن، به منزلهٔ «کیفیت توجه»[2] تبیین می‌شود که پیشتر از داستان پلیسی گرفته شده است. بعداً در این سخنرانی، این کیفیت خاصِ توجه شنیداری یا شفاهی محسوب می‌شود. این امر با انگیزهٔ مارتین بوبر برای ترجمهٔ تورات عبری شرح داده می‌شود. چگونه ما از داستان پلیسی به بوبر می‌رسیم؟ از رهگذر خوانشی جذاب از واژهٔ روح و مترادف‌نماهایش/ چیزهای دیگر ـ نفس،[3] جان،[4] آوا،[5] *bathkol*[6] ـ مفهوم روح هم موضوع شرح و تفسیر در کتاب مقدس

---

۱. به پرسش کشیدن «و» از جانب فلمن در عین حال حرکتی از تحلیل *چندرشته‌ای* به تحلیل *میان‌رشته‌ای* را نشان می‌دهد.

2. quality of attention

3. soul

4. breath

5. voice

۶. معادل است با daughter of the voice.

و هم کیفیت تجربهٔ دینی می‌شود. جملهٔ زیر بدیهی‌بودن رک و راست این انتقال را نشان می‌دهد:

> به هنگام سخن‌گفتن از روح، نخست وظیفه داریم به جایی برویم که واژهٔ *ruach*[1] در تورات عبری نمایان می‌شود.

در اینجا من از هارتمن، به خاطر ابراز تعهد فعلی‌اش به عرف *خوانش دقیق* سپاسگزارم، چیزی که من از فقدانش به منزلهٔ عرف عام دانشگاهی عمیقاً متأسفم. این تعهد او و من ما را در گروه واحدی درون گروه بزرگ‌تری، برای نمونه گروه علوم انسانی در دانشگاه، قرار می‌دهد. طرح تحلیل فرهنگی باید بر خوانش دقیق تکیه کند، اگرچه نه بر این فرض که متن برای خودش سخن می‌گوید. اگر قرار باشد بر میل به تنها دیدن آنچه از پیش می‌دانید، غلبه یابید، ناگزیر از توجه دقیق به موضوع هستید.[۴] ولی در جریان بحث هارتمن، روح همچنین با آوایی از نوع خاص برابر گرفته می‌شود. اینها دو جهشی است که می‌خواهم آنها را به پرسش بکشم.

آوا و التفات[2]

همان‌طور که دیگران خاطرنشان ساخته‌اند، استعارهٔ آوا، مسائل منطقی، روش‌شناختی و ایدئولوژیکی خودش را داراست. آوا مفهومی چندنشانه‌ای است که معانی متباینش را تصمیم دارم با مسامحه پیش هم نگاه دارم، همان‌طور که با مفاهیم کلیدی دیگر کرده‌ام: *روح*، *دینداری* و *خدا*. این به من امکان می‌دهد که به عرف فرهنگی نزدیک بمانم، جایی که این مفهوم مانند واژه‌ای معمولی به‌کار می‌رود، در حالی که برخی از معانی‌اش را نیز، هنگامی که چنین به زورجداکردنی برای بحث مفید باشد، از هم جدا می‌کنم. من در وهلهٔ اول مقولهٔ دستور زبانی آوا را به

---

۱. واژهٔ عبری برای breath, wind, spirit of God

2. voice and intention

کمک فرا خواهم خواند، در حالی که شأن استعاری آن را نیز به پرسش خواهم کشید. مضاف بر این، آوا یادآور آن است که اظهارات فرهنگی از سوژه‌های دارای بدن صادر می‌شود. آوا همچنین از فنون ساختاری[1] در متون است که کیستی یا گویندهٔ آن را بازتاب می‌دهد و به خاطر می‌آورد. آوا نمونهٔ ممتازی از صناعت بدیعی مَجاز[2] است، صناعتی که *متأثر*[3] می‌کند.

پس در اینجا مقولهٔ دستور زبانی آوا به گویندهٔ سخن (یعنی منِ مضمر یا آشکاری که از قرار معلوم سخن می‌گوید) و به فرم سخن‌گفتنِ این سوژه (فاعل شناسا) اشاره دارد. در آغاز این مفهوم یاری‌دهنده است؛ برای نمونه، در تحلیل روایت‌ها این مفهوم، تحلیل‌گر را وسوسه می‌کند که به پرسشِ «چه کسی سخن می‌گوید؟» بپردازد. این پرسش دربارهٔ کسی است که مسئول معناهایی است که به خواننده یا شنونده عرضه می‌شود. در مقایسه با معناشناسی ساختاری کلاسیک و نظریه‌های روایی که از آن گرفته شده‌اند، جایی که معانی واحدهای انتزاعی نامربوط به سوژهٔ سخنگو و در نتیجه متأثرنشده از آن، تلقی می‌شدند، این حرکت حرکت شایسته‌ای است. این مفهوم در عین حال دقیق است؛ زیرا، در حقیقت، همیشه سوژه یا فاعل گفتار وجود دارد، حتی اگر آن سوژه تنها نباشد و به لحاظ درونی تقسیم شده باشد و این مفهوم سازنده است؛ زیرا پرسیدن پرسش‌های مربوطِ بعدی را تشویق می‌کند.

ولی این مفهوم در عین حال پادسازنده است؛ زیرا هنگامی که جنبه‌های استعاری‌اش بدون آنکه ادراک شوند منتقل می‌شوند، بی‌فایده است: آن معانی *همگانی* بدیهی عقیدهٔ جزمی تولید می‌کنند. مفهوم آوا با مجموعه‌ای از پرسش‌هایی که در علوم انسانی دارای حیثیت جزمی‌اند، جور است/ سازگار

---

1. structuring device
2. rhetorical figure of metonymy
3. touches

است. من می‌خواهم از مفهوم آوا استفاده کنم تا آن نوع جزم‌اندیشی را برای بررسی بیشتر در دستور کار بگذارم.[۱]

البته، اصطلاح آوا با دلالت ضمنی‌اش بر *دارای بدن بودن* ـ تجسّم ـ بی‌درنگ نقد دریدا را دربارهٔ ارجحیت آوا بر نوشتار به ذهن می‌آورد. دریدا در *دربارهٔ گراماتولوژی ـ نوشتارشناسی* ـ می‌گوید که این ارجحیت نشان از فلسفهٔ زبانی دارد که در آن توهّم بی‌واسطگی به منزلهٔ منشأ *خالص* زبان، صحنهٔ اصلی را اشغال می‌کند.[۲] در اینجا می‌خواهم ذهن خود را بر این واقعیت متمرکز کنم که مسئلهٔ این سوژه ـ محصول سازندهٔ این مفهوم ـ تقریباً به طور خودکار مستلزم مسئلهٔ *التفات* است. مسئلهٔ التفات چنان جزمی است که پرهیز کردن از آن و مطرح کردن پرسش‌هایی که از آن ناشی نمی‌شود، تقریباً غیرممکن به نظر می‌رسد. با وجود این، التفات در وهلهٔ نخست به منزلهٔ مفهومی روان‌شناختی جریان می‌یابد که مبتنی بر تصورات تألیف و مرجعیت[۳] است آنچنان که در غرب مدرن متداول است و مسلماً معنای کلی یکسانی ندارد. حیث جزمی التفات‌گرایی انتقال یا تغییر جهتی را که هارتمن انجام می‌دهد، تقریباً نامرئی می‌کند. او به مدد التفاتی متنی که نمی‌توان آن را قابل‌شناسایی دانست، از آوا به روح متن، به مرجعیتِ آن روح، حرکت می‌کند.[۴]

---

۱. من مفهوم چندنشانه‌ای و چندمقوله‌ای آوا را به طور مفصل‌تری در اثر زیر تحلیل کرده‌ام:
"Voix/Voie Narrative: La Voix Métaphorée," in *La Voix Narrative* (Nice: Centre de Narratologie Appliquée, forthcoming).

۲. دریدا فلسفهٔ زبان ژان ژاک روسو را در این متن تحلیل می‌کند:
Jacques Derrid, *De La grammatologie* [Paris: Minuit, 1967], esp. part 2, "Nature, Culture, criture;" *Of Grammatology*, trans, and introd. Gayatri Chakravorty Spivak [Bltimore: Johns Hopkins University Press, 1976]).

3. authorship and authority

۴. در اینجا، بحثی که مفهوم آستین را دربارهٔ کنش گفتاری بودن ـ performativity ـ دربرمی‌گیرد به نظر می‌رسد نادیده گرفته شده است. برای بازیگران اصلی دُور نخست نگاه کنید به:
Jacques Drrida, *Limited Inc*, trans. Samuel Weber (Evanston, Ill.: Northwestern University

دو نقل‌قول از این سخنرانی می‌تواند بحث دین و رسانه‌ها را به لحاظ نظری پربار کند. با وجود این، آوا نیز رسانه است، رسانه‌ای بی‌نهایت قوی، که مظهر هم نزدیکی و هم دوری جسمانی است. هارتمن هنگامی که در تلاشش برای اعطاکردن حضور فرهنگی و نیروی درخورتوجه به روح به منزلهٔ *ruach* می‌گوید، «اگر تحلیل من درست باشد، *ruach* انسان‌انگارانه[1] نیست... اگرچه به منزلهٔ آوایی سخنگو و قابل فهم به سوی رقّتِ قلبی[2] حرکت می‌کند که هم انسانی و هم برین ـ متعالی ـ است»، به مفهوم گنگ و مبهمِ آوا متوسل می‌شود. *انسانی* *ruach* را به رغم همه چیز، انسان‌انگارانه می‌کند، به طوری که آوا فرم آن می‌شود و *برین* به آن، چنان نیروی فرهنگی درخورتوجهی می‌دهد که فرهنگی که با زیبایی‌شناسی کانتی بارور شده آن را به‌کار می‌برد تا از آستانهٔ میان سوبژکتیویته و تجربهٔ فراگیر و مقاومت‌ناپذیری که استقلال سوبژکتیو ـ شخصی ـ را تهدید می‌کند، بگذرد.

ارتعاش یا حال و هوایی[3] را که واژهٔ *برین* ناگزیر رواج می‌دهد، می‌توان در قطعهٔ بعدی به نحوی روشن‌تر احساس کرد؛ جایی که هارتمن می‌نویسد:

> من باید به مسئلهٔ مرد/ زن/ انگاری[4] ـ یا رقت الاهی[5] ـ به منزلهٔ سرچشمهٔ زایا، گرچه همیشه مورد منازعهٔ انرژی دینی، بپردازم و مدت طولانی‌تری طریقی را تاب آورم که *ruach* به زور وارد آوا

Press, 1988); Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989); John Searle, "Reiterating the Differences: A Reply to Derrida," *Glyph* 2 (1977): 198-208; Shoshana Felman, *The Literary Speech Act: Don Juan with J. L. Aussin, or Seduction in Two Languages* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1983).

برای فعلیت بخشیدن چشم‌گیر نگاه کنید به:

Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990): *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (New York: Routledge, 1990); *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (New York: Routledge, 1997).

1. anthropomorphic
2. pathos
3. vibration
4. Anthropo/Gyno/Morphism
5. divine pathos

می‌شود،[۱] یا تبدیل به احساس ـ آوا[۲] می‌شود، نزدیک به مرکز گلو. و با این همه پاسخ انسانی را تهدید به تبدیل‌شدن به لکنت زبان می‌کند.

در اینجا بار دیگر یکی‌شدنِ ناقص انسان و الوهیت را می‌بینیم که من در مزاحِ مربوط به قضیهٔ صاحب‌کرسی بودن خدا به آن اشاره کردم. من در عین حال به احساساتی‌شدن آوا در آن همنشینی، از طریق *تهدیدکردن*، با امر متعالی کانتی[۳] توجه دارم. نثر هارتمن نمی‌تواند از *فروافتادن* خود در دین متوقف شود. ولی این دین پایهٔ فرهنگی‌اش را، نه به طور مشخص در یهودیت، بلکه در زیبایی‌شناسی غربی و اشتیاق نهفته به استقلال تقریباً الاهی نمایش می‌دهد.

پیش از هر گونه دنبال‌کردن بیشتر بحث هارتمن، بگذارید مثالی از مشکل التفات و مرجعیت در زمینه‌ای غیردینی بزنم. پل دو مان[۴] در تحلیلی درخشان از فن معانی و بیان در قطعه‌ای از *در جست‌وجوی زمان از دست‌رفته*[۵] اثر مارسل پروست، خلط میان دستورزبان و التفاتی را که مفهوم آوا مستلزم آن است، نشان می‌دهد. دو مان در قطعه‌ای که تحلیل می‌کند، بیانی شعری را ـ از نظر من، به درستی، اگرچه نه به وضوح ـ می‌خواند که بینش ادبی پروست را نمایش می‌دهد. این قطعه مبتنی بر مجموعه‌ای از مطابقت‌هایی میان درون و بیرون است که با هم حاکی از آن است ـ یا بر اساس نقد بر پروست می‌گوید ـ که استعاره بهترین شیوهٔ توفیق برای اثرگذاری شعری مطلوب است. با این همه، خودِ متن، به گفتهٔ دومان، اساساً مجازی است.[۶] من در اینجا فقط قطعه‌ای از اینِ قطعه را ذکر

---

1. ruach breaks into voice
2. voice-feeling
3. the Kantian sublime
4. Paul de Man
5. *A la Recherche du Temps Perdu*

۶ این مطابقت‌ها جانشینی یک اصطلاح با دیگری است: نه، مانند آنچه در استعاره است، بر مبنای مشابهتی (که بر تفاوت استوار است)، بلکه بر مبنای مجاورت در زمان، مکان یا منطق. نگاه کنید به:

می‌کنم، ولی امیدوارم که مقصود دومان را به حد کافی فهمانده باشم:

> سردی تاریک اتاق من با اشعهٔ کامل خورشید در خیابان، همان نسبتی را داشت که سایه با شعاع نور دارد؛ به عبارت دیگر درست همان‌قدر واضح بود. و این به تخیل من صحنهٔ تماشایی کامل تابستان را می‌داد، در حالی که حس من.[۱]

این خیال‌پردازی مبتنی بر مکمل‌بودن تاریکی و نور است که به نحوی پارادوکسی، تاریکی را *روشن‌شده‌تر*، از این‌رو، *روشنگرتر*، درخشان‌تر و عالی‌تر از خودِ نور، برای بودن در آن می‌کند.[۲] نظر به مضمون مجلد حاضر، ایده‌آل‌شدن نور و تقاضای هم‌زمان برای سایه‌روشنی[۳] که تصویر مداخلهٔ الاهی رامبراند را نیز شکل می‌دهد، بی‌غرضانه نیست. مجاورت و نه شباهت اتاق و خیابان، تاریکی و نور، درون و بیرون، تولید معانی می‌کند. بنابراین، این پیکربندی که با عادت فرهنگی پیونددادن نور به الوهیت و نیز به عقلانیت مطابق است، دارای ساختاری مجازی است.

اگر ما، همراه با دو مان، التفاف نویسنده ــ نه تنها روایت او بلکه (آوای) جر و بحثش ــ را بر آوای دستور زبانی فرا افکنیم، آنگاه باید نتیجه بگیریم که پروست شکست می‌خورد. متن او آن کاری را نمی‌کند که او می‌گوید باید بکند. دو مان دربارهٔ این قطعه می‌نویسد:

> اصطلاح آوا، حتی هنگامی که در واژگان دستور زبانی به‌کار می‌رود ــ مانند وقتی که دربارهٔ حالت فعلِ[۴] مجهول یا پرسشی

Paul de Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven: Yale Uneversity Press, 1979).

۱. ترجمهٔ دو مان در همان‌جا، ص۱۴ـ۱۳. متن اصلی فرانسوی پروست در اینجا یافت می‌شود:
A la Recherche du Temps Perdu, ed. Pierre Clarac and André Ferré (Paris: Gallimard, Bibliothéque de la Pléiade, 1954), 1: 83.

۲. نور، در اینجا علامت جوّی نامربوط نیست. نگاه کنید به: Vasseleu, *Textures of Light*.

3. chiaroscuro

۴. voice در دستورزبان به معنای حالت فعل است.(م.)

سخن می‌گوییم ـ البته استعاره‌ای است که از طریق قیاس، منظورِ سوژه را از ساختارِ خبر ـ محمول ـ استنتاج می‌کند.

البته، احمقانه است که نتیجه بگیریم به این علت که این مفهوم استعاره مأیوس‌کننده است، پروست در نویسندگی شکست می‌خورد. این نتیجه احمقانه است، نه به این علت که ادبیات به منزلهٔ هنر فراتر و بالاتر از نظریه است و نه به این علت که این گزینش برای به‌کار بردن مفهوم استعاره فقط *آزمونی* است که می‌تواند *خطا* را نشان دهد، بلکه به این علت که این مفهوم که مسئلهٔ انسجام یا سازگاری میان منظور و عمل ـ عرف[1] ـ را مطرح می‌کند، خودش استعاری است. بنابراین، نمی‌تواند به منزلهٔ مفهومی به‌کار رود که به طور جزم‌اندیشانه حفاظت شده است؛ آنچه روی می‌دهد، برخوردی سازنده میان دو صناعتِ بدیعی است: نوشتهٔ پروست و این مفهوم. استعاره در مفهوم آوا، برخوردهایی را با مَجاز بدون جلب‌کردن توجه فرا می‌خواند که از طریق آنها استعاره جالب جلوه می‌کند. نشان داده می‌شود که استعاره‌هایی از قبیل اثر سایه‌روشن یا شنای پروانه،[2] در بندی عمومی[3] که نحوِ[4] آن مجازی است، صنایعِ پیرو[5] هستند. از این دیدگاه، به نظر می‌رسد که فن معانی و بیان ـ بلاغت[6] ـ جایش را به دستور زبانی می‌دهد که آن را واسازی می‌کند ولی سوژهٔ این بندِ مجازی، آوایی است که رابطه‌اش با این بند باز هم استعاری است. آن راوی که دربارهٔ ناممکن بودن استعاره برای ما سخن می‌گوید، خودش ـ او یا آن ـ استعاره است، استعاره‌ای از زنجیرهٔ هم‌نشینِ دستور زبانی‌ای[7] که معنایش انکار استعاره‌ای است که از راه تهکّم،[8] به منزلهٔ اولویت آن بیان می‌شود.[۵]

---

1. intent and practice
2. the butterfly
3. general clause
4. syntax
5. subordinate figures
6. rhetoric
7. grammatical syntagm
8. antiphrasis، تهکّم به معنای دست انداختن، ریشخند.(م.)

نتیجهٔ آن برخورد، تلفات کلی نیست. دو مان توجه را به پارادوکسی جلب می‌کند که او ـ که البته استعاره‌شناس خوبی است ـ *وضعیت جهل تعلیقی*[۱] می‌نامد: پروست می‌تواند زیبا بنویسد ولی در استدلالش بر خطاست و آن زیبایی فقط تنش، تراکم و غنای متنش را می‌افزاید. هرچند که این مفهوم پس از این تصادف باقی می‌ماند ولی صدمه‌ای علاج‌ناپذیر می‌بیند. با این همه، این صدمه از نوع شفابخش است. معنای *التفات* باید قطع شود.[۲] در این مورد و برای گشودن باز هم گفتار استعاری دیگری، این متن ادبی بر اساس آن مفهوم حکم صادر کرده است.

آوا و مرجعیت

با داشتن این مطلب در ذهن، بررسی کاربرد آوا توسط هارتمن سرنوشت‌ساز می‌شود. تلاش می‌کنم از این مطلب سر درآورم که چگونه به متن به منزلهٔ رسانه، آوایی به منزلهٔ روح اسناد داده می‌شود، به طوری که نوع خاصی از گوش‌کردن تعمیم می‌یابد و در پایان، روح، خدا نامیده می‌شود. عنصر انتقالی، که به وسیلهٔ مجاز[۳] آوا وارد می‌شود، مرجعیت است. به طور خاص و بر مبنای التفاتی بودن آوا، هارتمن از آوایی سخن می‌گوید که خطاب می‌کند و فرا می‌خواند و سوژهٔ انسانی را در آگاهی یا وجدان ملاقات می‌کند.[۴]

---

1. state of suspended ignorance

۲. amputate: در پزشکی به معنای قطع‌کردن عضوی از بدن با عمل جراحی (یک راه درمان).(م.)

۳. trope: به معنای مجاز، صناعت ادبی، صناعت بدیع.(م.)

4. Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster (London: New Left books, 1971), and for Marx, trans. Ben Brewster (London: New Left books, 1977).

کاجا سیلورمن در مقدمه‌اش بر *Male Subjectivity at the Margins* نظریهٔ آلتوسر دربارهٔ تولید اجتماعی سوبژکتیویته از طریق فراخواندن را دربارهٔ جنسیت و داستان غالبش به‌کار می‌برد (New York: Routledge, 1993). برای برداشت دیگری از آوا نگاه کنید به:

در عنوان مقالهٔ هارتمن، ابهام «و» به این ترتیب ممکن بود به نظر رسد که به روش‌شناسی *روحانی* خوانش می‌انجامد؛ خوانشی برای روح در متن. آنگاه روح به همان شیوه مسلط می‌شود که تشخیص روان‌کاوانه مسلط می‌شود و نه تنها آنچه را موضوع متن است ـ برای نمونه اندوه و غم شدید هاملت، در یک مورد و *bath kol* در مورد دیگر ـ بلکه آنچه را نیز که متن با خواننده‌اش می‌کند، تعیین می‌کند. خواننده‌ای که متن، آگاهی او را با اخلاقیات خاصی می‌پوشاند: نه تنها اخلاقیات آگاهی‌ای که سوژه را انسانی می‌کند بلکه اخلاقیات وجدانی که او را اخلاقی می‌کند.

ولی معانی «و» چیزهای بسیار متفاوتی می‌تواند باشد. همچنین می‌تواند حاکی از تقابلی باشد، مثلاً در *بدن و روح* یا *روح و ماده*. در چنین مواردی «و» می‌تواند به سادگی به معنای *در برابر*[1] گرفته شود. کاربردهای مشابهی، با تقابل‌هایی به همان اندازه مسئله‌ساز و ضمنی، عباراتی‌اند از قبیل *واژه و تصویر*، *هنر و فرهنگ عامه* و *کار و بازی*. با فرض کاربرد مکرر واژهٔ روح در این نوع تقابل، بخش اولیهٔ سخنرانی به طور خاص اظهار می‌کند که چنین دوگانگی‌هایی به طور کامل از بحث غایب نیستند. می‌خواهم ادعا کنم که در کدام مورد، شخص می‌تواند به نحو سودمندی به دنبال اصطلاح معادل *متن* در تقابل‌های معمول‌تر بگردد.[2] آیا متن نسبت به روح در نیمهٔ دوم عنوان مقاله، بدن است یا آنکه ماده است؛ خاکی که به وسیلهٔ آن بدنی شکل می‌گیرد و در آن روح دمیده می‌شود؟ در این مورد، ما با رابطه‌ای

Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Bloomingt on: Indiana University Press, 1988).

1. against

۲. گرچه از نظر هارتمن متن، مطلقاً زبان‌شناختی است، چاره‌ای نیست مگر بسط و تفصیل دادن آن تا همهٔ ابژه‌های فرهنگی را که مردم *می‌خوانند* (یعنی به آن معنا نسبت می‌دهند)، دربرگیرد. برای بحثی مفصل در دفاع از خواندن ابژه‌های تصویری نگاه کنید به:

Micke Bal, "Reading Art?," in Griselda Pollock, ed., *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings* (London: Routledge, 1996), 25-41.

استعاری میان متن به منزلهٔ مقایسه‌کننده و مقایسه‌شده‌ای گفته‌نشده که روح نسبت به آن، *دیگری* محسوب می‌شود، روبه‌روییم. متن به منزلهٔ بدن: این استعاره آن‌قدر غالب است، آن‌قدر عمومی است که فقط کافی است حرف عطفی آن را به روح پیوند دهد یا آن را در تقابل با روح قرار دهد، تا فعال شود. در این زمینه، کاربرد ابرها در کارت‌پستال اشتر هم هوشیارانه است. آنجا روشنی ابرها به روح اشاره می‌کند ولی شکل آنها مخلوق دوجنسیتی را به بدنی زنانه بدل می‌کند.

این کارت‌پستال ـ و با بسط آن، رسانه‌های معاصر ـ برخلاف استدلال مبتنی بر متن هارتمن، خیال را به وسیلهٔ ترکیبِ متن/تصویر آکنده از بدن و بدنی[1] می‌کند. من می‌خواهم بگویم که در سخنرانی هارتمن این لولای دیگری است که بحث را به مرحلهٔ بعدی‌اش انتقال می‌دهد؛ حرکت از روح به خدایی کاملاً تعریف‌شده و مقتدر؛[2] زیرا تصویری‌بودن[3] یک چنین جانشینی‌ای[4] است که معادل با متن است و *دیگری روح* (یا متضادِ روح). این معادل به هیچ وجه معادلی ساده نیست؛ زیرا تصویری‌بودن *دیگری متنیّت*[5] است ولی، در رابطهٔ تقابل میان روح و چیز دیگر، تغییر جهت از متن به تصویر ضدتصویری‌گرایی‌ای[6] را که در غیر این صورت بحث ناشده و بی‌چون‌وچرا می‌نمود، فعال می‌کند، ضدتصویرگرایی‌ای که اهمیت نسبت‌داده‌شده به معنویت را تداوم می‌بخشد. این امر امکان‌پذیر است چه که تصویری‌بودن به بحث اجازه می‌دهد که متن را به طور هم‌زمان با روح و بر ضد تصویر هم‌سو کند. در واقع از طریق تصویری‌بودن است که تشابه روش‌شناختی میان خواندن *برای روح* از کارِ کارآگاهی متمایز می‌شود، جایی که، به گفتهٔ هارتمن، افراط در رؤیت مانع هر گونه روحانی‌شدنِ جست‌وجو می‌شود.

---

1. bodiliness
2. authoritative
3. visuality
4. paradigmatic
5. textuality's other
6. anti-visualism

و همچنین می‌تواند معادله‌ای میان دو موضوعی که به هم می‌پیوندد برقرار کند؛ تقریباً یک این‌همانی یا دست‌کم دو مقولهٔ فرعی از واحد منفرد بزرگ‌تری: متن و روح می‌توانند هم تقریباً یک چیز واحد باشند هم دو عنصر از یک طبقه. این کاربردِ «و» برای مثال، در عباراتی روی می‌دهد مانند *خانه و کاشانه* یا *صوت و موسیقی* یا هنگامی که رشته‌های تشکیل‌دهندهٔ علوم انسانی را می‌شمریم. به این طریق، متن و روح به نظر معادل می‌رسند، هنگامی که هارتمن، با طنزی مختصر، ذکر هارولد بلوم را می‌کند که می‌گوید نقد دینی به ناچار «گرفتار تجربهٔ امر روحانی می‌شود»، درست همان‌طور که نقد ادبی *گرفتار* متن می‌شود. لازم به گفتن نیست که کاربرد فعل *افتادن*[1] در این نقل‌قول بلوم، که با تکثر پژواک‌ها در این زمینه همراه است، این معادل کردن را تا حد زیادی تسهیل می‌بخشد.

در پایان، به طور خلاصه باز هم معنای دیگری از «و» را ذکر خواهم کرد، که در واقع کاملاً به کتاب مقدّس مربوط است: علامت موقتی منفصلِ روایت پیاپی: این واقعه روی می‌دهد و سپس آن واقعه؛ متن و سپس روح. این کاربرد روایت‌پردازانهٔ «و» است. این طریقی است که من می‌خواهم ساختار بحث‌انگیز سخنرانی هارتمن را بازسازی کنم، سخنرانی‌ای که از انفصال به غرق‌شدن در دین می‌انجامد. تا موضوع از «جایی که امروز معنویت آنجاست»، مسئله‌ای که هارتمن بر اثر چیرگی فزایندهٔ فیلم‌ها پیچیده می‌یابد، به مسئلهٔ اثر احتمالی روحانی متون، به وابستگی معنویت به کتاب‌ها و پرسش‌های متنی انتقال بیابد، روایت بحث‌انگیز تا حد قابل توجهی به جلو رفته است. روایت از داستان‌وارگی در هیئت معنویت عصر جدید و دیگر حماقت‌های هزاره‌ای به ـ «و سپس» ـ ادیان سنتی «و سپس» به این دم خاص هارتمن، جست‌وجوی خود او برای نیل به معنای روح در دین خود او، بسط یافته است.

---

۱. fall؛ گرفتار شدن که در جملات پیشین آمده است، برگردان fall into بوده است.(م.)

روایت، تصویر، روح

در اینجا می‌خواهم، به منزلهٔ دیگری هارتمن، وارد شوم و مسئلهٔ معنویت را از این طرح خاص به عرصهٔ بزرگتری ـ «پیش از آن»/ «و سپس»[1] ـ برگردانم که، از نظر من، مسئلهٔ رابطهٔ میان متن و روح را با محدود کردن آن به جایی که تعلقش به آنجا بیش از حد بدیهی به نظر می‌رسد، مسلم فرض می‌کند. به مجرد آنکه روح به آنجا می‌رسد که در این متن خاص ـ تورات عبری ـ واقع می‌شود این دو بخش عنوانِ مقاله تنش سازندهٔ خود را که معلولِ ابهامات «و» است از دست می‌دهند و یکی می‌شوند. همسو با کتاب مقدّس که مثال متنی‌بودنِ روح است، متن و روح کتاب، مقدّس می‌شوند.

بگذارید دست خود را رو کنم. یک ورق را پیش از این ذکر کردم: خواست من برای از هم بازکردن گره روح از زمینه‌ای منحصراً دینی، به علت بداهت‌نمایی مرجعیتِ درون آن. ورق اصلی دیگر من، به لحاظی کلی‌تر، فرهنگی است و به تَصویر مربوط می‌شود. نظر به فرهنگ رسانه‌ای معاصر که ما همه در آن زندگی می‌کنیم، ادعای من این است که هر تأملّی بر متنیت، دیگر نمی‌تواند از بُعد تصویری، صرف نظر از آنکه پیشینهٔ فرهنگی شخص تا چه حد او را نسبت به تصویری‌بودن[2] مخالف یا بدگمان کرده باشد، جدا شود. از آنجا که من محققی ادبی هستم که با علاقهٔ عمیقی به جنبهٔ تصویری متون (در حقیقت، به تصویری‌بودن به منزلهٔ عنصری کلیدی در ادبیات، همان‌طور که در تصاویر بصری به معنای دقیق کلمه) پرورش یافته‌ام، حساسیتی ویژه بر کار هارتمن دربارهٔ تقابل میان روح و تصویری‌بودن دارم؛ مانند وقتی که او کمیابی فزایندهٔ دلبستگی به خواندن را، که آن را به سلطهٔ فیلم نسبت می‌دهد، محکوم می‌کند. من اکراه دارم که این

---

1. "before" the "and then"

۲. visuality؛ منظور تصاویر مجازی در تلویزیون، سینما و... است.(م.)

منظرِ به طرز فوق‌العاده‌ای بیمارگونه[1] دربارهٔ فیلم را بپذیریم؛ به دو لحاظ. هارتمن تصویری‌بودن فیلم را، با اصطلاحاتی از قبیل «بیدادگری چشم [که] بی‌توجهی را با ظاهر فریبندهٔ[2] تمرکز ترکیب می‌کند»، توصیف می‌کند. او به جای متونی، در همهٔ انواع گوناگون آنها، که از طریقِ رسانه تولید می‌شود، رسانه را می‌خواند. از این‌رو، ابعاد دیگر سینما، از قبیل صدا و موسیقی، بیرون از فیلم می‌مانند و همین‌طور جنبه‌هایی نیز مانند زمان‌مندی، مدت و صنایعِ به طور خاص *ادبی*، مانند دوخت و مونتاژ. فقط لازم است بررسی مهم صدا در سینما را که کاجا سیلورمن[3] ده سال پیش تحت عنوان *آینهٔ آکوستیک*[4] چاپ کرد، به شما یادآوری کنم تا نشان داده باشم که آن منظری از سینما که در اینجا منظور است، چقدر نازل است. سینما قدرتمند است نه به این دلیل که مبتنی بر فریبندگی صرفاً بصری است (آن‌گونه که منظر هارتمن حاکی از آن است)، بلکه به این دلیل که خواستار تجربهٔ ترکیب حواس[5] است: تصویر و صوت، شخصیت‌ها و صداها را تلفیق می‌کند. ادعای من این است که هارتمن *دربارهٔ* متن و روح سخن نمی‌گوید بلکه پیوند بدیهی‌نمایی را میان متن و روح فرض و تأیید می‌کند که علاوه بر سرکوب شفاهیت، تصویر را هم به منزلهٔ آدم بد منتفی می‌کند و متن و روح را به منزلهٔ دیگری تصویر تقریباً یکی می‌انگارد.

بنابراین تحقیق او به فرهنگ دینی خاصی قویاً متصل است، فرهنگی که متن‌محور است ولی دربارهٔ تصاویر نیز بی‌نهایت متزلزل است. ضمناً، من ترجیح می‌دهم به جای واژه‌های قوی‌تری مانند *ضدتصویری*[6] یا *هراس از شمایل*،[7] *واژهٔ متزلزل*[8] را به‌کار برم. به رغم مخالفت آشکار و به روشنی بیان‌شدهٔ تورات با بت، آن‌گونه که به بت‌پرستی وابسته است، آن کتاب

1. dystopic
2. faux-semblant
3. Kaja Silverman
4. *The Acoustic Mirror*
5. synaesthetic
6. antivisual
7. iconophobic
8. ambivalence

انباشته از تصویرپردازی بصری است. این اتصال قوی ویژهٔ بحث هارتمن، برای نمونه، به این ادعا می‌انجامد که معنویت به کتب و موضوعات متنی وابسته است. شماری از انتقال‌ها ـ گذرها ـ یا حتی لغزش‌ها، این موضع را ممکن و بدون استدلال بیشتر قابل قبول می‌سازد. این انتقال‌ها مقوّم آن ـ «و سپس» ـ بُعد روایی استدلال سخنرانی می‌شود ـ «و سپس» را می‌سازد.

بگذارید منشأ ساختار روایت را به نقطه‌ای برگردانم که من راه متفاوتی را اختیار کرده‌ام. استخوان‌بندی روایی استدلال با علاقهٔ کنونی به «فراطبیعی»، با طنزی بامزه و غیرجدی دربارهٔ *تسخیرکنندگان ارواح* و نظیر اینها آغاز می‌شود و حتی از *پژوهشگران جدی* فاصله می‌گیرد؛ پژوهشگرانی که از دلمشغولی ادبی‌شان به نوشتن دربارهٔ علائم بدیمنی و خوش‌یمنی و فرشته‌ها معطوف شده‌اند. این فاصله هنگامی آشکار می‌شود که او ادعا می‌کند هرگز به فراتر از بیسکویت شانسی[1] ارتقا پیدا نکرده است. «و سپس»، هارتمن از طریق منظری بیمارگونه از رسانه‌های معاصر، از فراطبیعی به روح، به دین، به معنویت یهودی ـ که صادقانه بگوییم، آن را درجهٔ دکترای مهد کودک بیسکویت شانسی می‌دانم ـ تغییرجهت می‌دهد. مخالفت با هر آنچه که دست انداخته می‌شود، از عصر جدید گرفته به داستان پلیسی تا فیلم و تصاویر در کل، از این ذکر مضحک بیسکویت شانسی و درجهٔ دکترا وضوح بیشتری پیدا می‌کند، مرجعیت را در یک سوی مرز رها می‌کند، حماقت را در سوی دیگر.

این منظر بیمارگونه از تصویر، بزنگاهِ اصلی بحث‌انگیزی است که در دو لحظهٔ کلیدی از سخنرانی هارتمن رخ می‌دهد: در آغاز، هنگامی که گفته می‌شود امر فراطبیعی در «میزگرد گیج‌کننده‌ای با حرف‌های معقول و نامعقول بی‌پایانی که بی‌مقدمه گفته می‌شود»، پیدایش می‌شود و در نیمهٔ راه،

---

۱. fortune cookies: بیسکویتی که در رستوران‌های چینی سرو می‌شود و شامل تکه‌ای کاغذ است که می‌گوید در آینده چه چیز قرار است برای شما رخ دهد.(م.)

در قطعه‌ای که فیلم را رد می‌کند. این دو لحظه اپیزودهایی از استدلال را طی تشریفاتی آغاز می‌کند، جایی که من در برابر فریبندگی روایت او مقاومت می‌کنم؛ زیرا من در مقابل چنین محکومیت‌های گله‌وارِ پدیده‌هایی که آنچنان گسترده‌اند که در یک نگاه جذب و تسخیر نمی‌شوند، مقاومت می‌کنم. ردکردن فیلم و تصویر حتی بی‌پایه و اساس‌تر از ردکردن دین به منزلهٔ حضوری فرهنگی است.

علاوه بر علاقهٔ من به معنویت به منزلهٔ *نه ـ دین ـ تنها*[1] و به فیلم و تصویر به منزلهٔ *نه ـ منصفانه ـ بد*،[2] باید برگ سومی را رو کنم. این برگ مربوط به دلبستگی من به جست‌وجوی نحوه‌ای از استدلال در بیرون یا فراتر از تقابل دوتایی است؛ در این مورد، جست‌وجوی مفهومی از روح که منوط بر تقابل آن با بدن، ماده یا تصویر نباشد. به این دلیل من، به رغم همه چیز، تعریفی محدودکننده از روح را نخواسته‌ام بلکه دست‌کم شرحی آشکار را بر طبق نظر خود هارتمن، از عنوان مقاله‌اش، از معنای حرف عطف «و» خواسته‌ام. من با شعف، آن لحظاتی را که او در آنها به نظر می‌رسد در آن جهت می‌اندیشد، شناسایی می‌کنم.

اگر اجازه داشته باشم که هم از ردکردن فیلم و تصویر و هم از معنویتی که ناشی از یک خاستگاه دینی خاص است به عقب برگردم، می‌خواهم اظهار کنم که سخنرانی هارتمن مسیر متفاوتی را می‌پروراند تا در آن موضوع متن و روح را دربرگیرد. این مسیر دربارهٔ درک تحلیل ادبی است، حوزه‌ای از بررسی که در آن من و هارتمن هر دو درگیریم و به آنها بر مبنایی روزمره اهمیت می‌دهیم؛ به علاوه، حوزه‌ای که بدون دخالت‌های زیرکانه و به موقعِ هارتمن آن چیزی نبود که امروزه هست.

با پذیرفتن ظرفیت حرف عطفِ و برای دلالت بر دیگری استعاری یک اصطلاح، به طور خلاصه به بررسیِ این امکان خواهم پرداخت که متن با

1. not-religion-only

2. not-just-bad

بدن یکی است و از این‌رو، بر اساس دیدگاه‌هایی دربارهٔ آدمی که شاید به لحاظ کاملاً دینی جهت‌گیری شده است، هم در تقابل با روح و هم در پیوست با روح است. *بدن متنی* به این ترتیب می‌تواند توسط تحلیلگران ادبی، به منزلهٔ ابژه‌ای مادی یا به منزلهٔ مادهٔ مرده تحت بررسی قرار گیرد: برخی از مکاتب اندیشه در نیمهٔ دوم قرن بیستم، این گزینه را به لحاظ کاملاً ادبی برگزیده‌اند. ساختارگرایان به هنگام نشان‌دادن سریع جست‌وجوی مأیوسانه برای نوعی روش‌شناسی که مطلقاً علمی باشد، متن را به واحدهای کوچک‌تر و کوچک‌تری تقسیم کرده‌اند: از واژه به واج،[1] به واحد معنا،[2] به ایدئولوژی بُن،[3] کوچک‌ترین واحد آن. در این شیوهٔ تفکر، متون طولانی‌تر را تنها می‌توان نسخه‌های عظیم جمله تصور کرد. رومن یاکوبسن[4] و کلود لوی اشتراوس[5] در تحلیل معروفشان از غزل[6] بودلر[7] یعنی Les Chats ـ *(گربه‌ها)* تکه‌ای نمایشی از بوطیقای *فن* شعر ساختارگرایانه ــ تلاش نهایی را برای فراهم کردن رشته‌ای انعطاف‌پذیر با روش‌شناسی‌ای مطلق انجام دادند.

در تحلیل آنان، متن *بدنی* بود که می‌توانست شکافته، پودر و خُرد شود، بسیار مشابه کالبدشناسی‌هایی که ادعا می‌شود اسرار بدن را فاش می‌کنند. از آن لحاظ، زیربنای این تلاش دیدگاهی از متن است که ضدروحانی است. در طول سال‌ها، در حالی که بسیاری از پژوهشگران ادبی و زبان‌شناسی، نَفَس خود را در سینه حبس کردند به این امید که چنین تحلیل‌های موشکافانه و عینی‌ای، سرانجام، شواهد مورد اعتماد علمی‌ای دربارهٔ آنچه متنی را ادبی می‌کند به دست دهند، متخصصان دیگرِ همان حرفه ادعا داشتند که ادامه‌دادن این راه غلط است؛ تفسیر را نمی‌توان بر مبنای تقسیم کردن به اتم‌ها انجام داد. برعکس، تفسیر متضمنِ یافتن

1. phoneme
2. sememe
3. ideologeme
4. Roman Jakobson
5. Claude Lévi-Strauss
6. sonnet
7. Baudelaire

معنای کلی متن است، حقیقت هرمنوتیکی آن، مؤلف ضمنی آن، پیام ایدئولوژیکی آن یا اگر حقیقت بدیهی شناخته‌شده‌ای را به‌کار بریم، ادبی بودن یا شعری بودن آن. دخالت‌های هارتمن در این مباحثات غالباً تعیین‌کننده بوده است و در حالی که او موضعی روشن را اتخاذ کرده است، هرگز فکر و ذکرش را به جانبداری سرسختی که این دوگانگی آن را ترغیب می‌کند، مشغول نکرده است.[۶]

در این گسست، طرفداران تفسیر، جانب رویکردی را می‌گیرند که می‌تواند دمیدن روح به متن تلقی شود. بدون آن، متن نامه‌ای مرده، بدنی تکه‌تکه‌شده بدون جان[1] باقی می‌ماند. به نظر می‌رسد هارتمن دیدگاهی *روح‌باورانه* از متن ـ اگر نه دیدگاه هرمنوتیکی ساده ـ را در سخنرانی‌اش بیان می‌کند، هنگامی که می‌گوید:

> مواقعی هست که قطعه‌متنی مرا مات و مبهوت می‌کند:[2] آن هنگام وسوسه شده‌ام اثر چنین متنی را روحانی بنامم و انتظار داشته‌ام دیگران نیز آن را چنین بنامند.

نظر به توجه او به *نَفَس* به منزلهٔ مترادف‌نمای روح در کتاب مقدس، این مَجاز همان‌قدر به لحاظ نیروی بلاغتش شمول‌گراست که شوخی مربوط به قضیهٔ غم‌انگیز صاحب‌کرسی بودن خدا در روزنامهٔ مورد علاقهٔ من. حتی اگر جنبش‌های بعدی در مطالعات ادبی مسیرهای متفاوتی را در پیش گرفته باشند، رویکرد هرمنوتیکی یا تفسیری، به هر حال، روحِ متعلق به بدنْ رویکردِ تشریحی باقی می‌ماند. حتی کسانی که به اعتقاد من، اشتباهاً ادعا می‌کنند که به علت مخمصهٔ این گسست، مطالعهٔ تجربی تنها شیوهٔ حقیقتاً علمی برای تحلیل ادبیات است، باز هم آنها نمی‌توانند در مقابل این گسست ضمنی مقاومت کنند. تجربه‌گرایان یا متن را با شمردن واژه‌ها خُرد می‌کنند و حوزه‌های به اصطلاح معناشناختی شاخصی را می‌سازند که در عین حال به

---

1. soul

2. take my breath away

همان اندازه اشتباه، *کد*[1] نامیده می‌شوند، یا آنها شاهد پذیرش را روحی می‌دانند که نیازی به بازجویی بیشتری ندارد؛ تو گویی که بازنگری‌ها به طریقی از نیاز به تفسیر محافظت شده‌اند.

روح بدون خدا

اگر دوگانگی زیرساختی‌ای که تقریباً به نحو اجتناب‌ناپذیری در مفهوم روح به طور ضمنی وجود دارد، دوگانگی میان بدن و ذهن یا جان یا روح باشد و اگر چنین دوگانگی‌ای محققاً مبنای حتی چنان تلاش‌های سکولاری مانند نقد ادبی را تشکیل دهد، لغزش از روح به دین، منطقی و معقول است. آنگاه می‌توان ادعا کرد، نه آنکه متون می‌توانند دارای روح باشند، بلکه اینکه آنها از آنجایی که بدن‌اند، خودبه‌خود برای زندگی کردن نیازمند معنویت‌اند. به عبارت دیگر، می‌خواهم سویهٔ دیگر بحث هارتمن را دربارهٔ متنی‌شدن روح، با آنچه گایاتری اسپیواک،[2] *صمیمیت انتقادی*[3] می‌نامید، بسط دهم.[4]

من می‌خواهم بر لحظاتی در سخنرانی او تأکید کنم که حاکی از شیوه‌هایی خارج از آن نحوهٔ تفکر است و می‌پرسم که آیا آن راه‌حل می‌تواند به همان اندازه در فهم پیکربندی‌های خاص، در دینداری جدید سهیم باشد که در مطالعهٔ متون سهیم است. به منظور تفصیل‌دادن افتتاحیه‌هایی که هارتمن عرضه می‌کند، می‌خواهم به اختصار به حوزه‌ای برگردم که در طی دههٔ گذشته چندان کاری در آن صورت نگرفته است ولی

---

۱. codes؛ به رمز یا نمادگان نیز می‌توان برگرداند.(م.)

2. Gayatri Spivak

3. Critical intimacy

4. Gayatre Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason* (Cambridge: Harvard University Press, 1999).

صمیمیت انتقادی در فصل آخر این کتاب مورد بحث بیشتر قرارمی‌گیرد:

Micke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide* (Toronto: University of Toronto Press, forthcoming).

من پیش‌بینی می‌کنم که برای ظهور دوباره در صحنه آماده است: *روایت‌شناسی*.[1] این اصطلاح دلالت بر بررسی نظام‌مند ساختاری‌ای دارد در این‌باره که روایت‌مندی چگونه کار می‌کند، متون روایی چگونه ساخته می‌شوند، آنها چگونه عمل می‌کنند. چشم‌انداز روایت‌شناختی در اینجا به علت ساختارهای روایت‌پرداز استدلال و تکیهٔ قوی بر روایت در روابط عمومی دینداری جدید لازم است.

من تلاش کردم که در کار خودم بر نظریهٔ روایت ـ تخصصم، کمابیش به همان طریق که تخصص هارتمن شعر است ـ که آن را در تعامل با سنت‌های ساختارگرایی و بعداً، پساساختارگرایی بسط دادم، مفهومی از ساختار را مسلم بگیرم که مبتنی بر تشریح‌کردن متون به صورت واحدهای بسیار خُرد نباشد. با این همه، تلاش کردم که این کار را بدون کلان‌کردن ساختار به صورت روح یا معنای فراگیر معناشناختی انجام دهم. در عوض، مبنای نظریهٔ من شبکه‌ای از روابط میان *عاملان متنی*[2] ـ مانند روایتگر، کانونی‌ساز[3] و بازیگر ـ و میان اینها و ابژه‌های نمایش یا اجرای‌شان[4] است.[7]

چنین شبکه‌ای *تولید* معنا را توجیه می‌کند، نه خود معناها را. عرضهٔ طرح اولیه یا دستمایهٔ خیالی را به تماشاچیان، شنوندگان و خوانندگان توجیه می‌کند، نه تفسیرهای واقعی را که این شخصیت‌ها بر آن مبنا می‌سازند. چنین شبکه‌ای در مادیت زبان تثبیت می‌شود بدون آنکه به واحدهای زبان‌شناختی مانند کلمات تنها تنزّل یابد. در نهایت و نه به طور اتفاقی، از طریق این شبکهٔ نظری است که وادار شدم از سهم فیلم و تصویر در تولید معنای ادبی آگاه شوم.

پس چگونه می‌توانم از این دیدگاه ساختاری متن به دیدگاهی جهش کنم که متن را چیزی مانند تعلق روح به متنیتی زنده، در تقابل با دمیده شدن آن به

---

1. narratology
2. textual agents
3. focalisor
4. representation or presentation

حرفی مرده می‌داند؟ این نوع نظریهٔ روایت، به جای عناصر یا اجزا، به خطوط نیرو توجه دارد، به جای خرده‌ریزها، آستانه‌ها و انتقال‌ها را بررسی می‌کند، به جای معانی معین و قطعی که در متن سکنی دارند، به این می‌پردازد که چگونه شرایطی فراهم می‌شود که خوانندگان، هر یک به شیوهٔ خود، معنا می‌سازند. هستهٔ اصلی روایت‌مندی را که چنین مفهوم‌پردازی‌ای طراحی می‌کند می‌توان، به طور استعاری، روحِ متن نامید. نمی‌توان آن را جدا از بافت متن در نظر گرفت؛ بنابراین، متن به منزلهٔ بدنی برای روحش نیست. برای نمونه، مرتب کردن بازنگری عملکرد دانشگاهی خدا به صورت واحدهایی که به لحاظ بصری تورات، از جمله ده فرمان ـ که یکی از متون فرعی این موضوع است ـ را نشان می‌دهد به همان اندازه برای روحِ متن فعال و اجرایی یا کارکردی[1] است که کششِ بلاغی برای شکل‌بندی و هویت گروهی.

بدن متنی زنده است؛ *زیرا* روح دارد. بر خوانندگانش با تجربه‌ای اثر می‌گذارد که لازم نیست دینی یا حتی به طور خاص روحانی به هر معنای عامی باشد. به جای مجموعه‌ای از حرف‌های مرده، متن، عاملِ اجرا[2] است؛ نه به این علت که به لحاظ استعاری به آن زندگی بخشیده می‌شود بلکه به این علت که در عمل خواندن وجود *دارد*، عملی که متن بر طبق انواعی از سناریوها آن را هدایت می‌کند. بنابراین، می‌شود معنویتی متنی را به روشنی بیان کرد که نه دینی باشد نه مبتنی بر تقابلی ضمنی با بدن. این معنویت جدا از متن نیست؛ نمی‌تواند در سویهٔ دیگر ساختار روایی منفصلِ «و» قرار گیرد؛ این معنویت جنبه‌ای از متن است که متنیت بدون آن نمی‌تواند باشد.

توجه به منزلهٔ ارزش

به منظور آنکه ببینیم چرا چنین منظری می‌تواند مسیر محتملی را از طریق سخنرانی هارتمن بسط دهد، اجازه دهید به عنصری اصلی و شاید مهم‌ترین

1. active and performative
2. agent of performance

عنصر ارتباط که هارتمن میان متن و روح برقرار می‌کند بازگردم: مفهوم کانون، یا توجه.[1] هارتمن از اوائل سخنرانی‌اش به بعد، کیفیت خاص توجه را ذکر می‌کند که کار پلیس و معنویت در آن مشترک می‌بود اگر برای افراط در دیدن ـ تصویر ـ نمی‌بود که «بر همهٔ تلاش‌هایی که باعث روحانی‌شدن این افسانه‌های اخلاقی می‌شود، تأثیر می‌گذارد». در لحظهٔ حساس، آنجا که از تعریف‌کردن روح خودداری می‌کند با این وجود تلاش می‌کند رابطهٔ آن را با متنیت دریابد، به این نوع خاص توجه بازمی‌گردد، این‌بار عاری از پریشانی بصری. من آنچه را قطعهٔ کلیدی سخنرانی او می‌دانم، یادآوری می‌کنم:

> پس من می‌گویم که ما اغلب روی رویدادی انگشت می‌گذاریم، خواه آزاردهنده خواه مسرت‌بخش یا هر دو، که با زندگی نسبتاً بی‌قید، همراه با اسراف یا بی‌تفاوتی مغایرت دارد. ما بر آن چیزی متمرکز می‌شویم که وحی شده است: بر آنچه ما را تکان داده است، نه لزوماً از بد به خوب بلکه به سوی احساس *هدفمندی و هویت*.[2]

اینجا به نظر من هارتمن به تعریف چیزی که می‌توان آن را معنویت متنی نامید از هر جای دیگر نزدیک‌تر است. اکراه از بیان‌کردن این مضمون برحسب ارزش اخلاقی ـ اکراهی که مسلماً چنین ارزشی را داخل در بحث می‌کند ـ باعث می‌شود توصیف دینی به، مثلاً، توصیف انسان‌گرایانه تبدیل شود. تقابل میان زندگی بی‌قید، همراه با اسراف یا بی‌تفاوتی و احساس هدفمندی و هویت واقع می‌شود.

باید اعتراف کنم که در سخنرانی او و به طور خاص در این قطعه، واژهٔ کوچک و بی‌اهمیت دیگری وجود دارد که من یاد گرفته‌ام آن را مسلم فرض نکنم: ضمیر *ما*. همان‌طور که ماریانّا تورگونیک[3] ـ از جمله افراد

---

1. focus or attention
2. sense of purpose and identity
3. Marianna Torgovnick

بسیاری است که به من هشدار داده است، این ضمیر دربارهٔ اینکه چه کسی در گروهی که این ضمیر دلالت بر آن دارد به طور ضمنی وجود دارد و چه کسی از آن کنار گذاشته می‌شود ـ مصادرهٔ به مطلوب می‌کند. تورگونیک *لغزش به سوی ما*[1] را *امر مطلق ضمنی* و گاه *اجباری* می‌نامد و علیه «گمراه‌کنندگی شدید این «ما»ی کاذب فرهنگی» اعلام جرم می‌کند.[۸]

هارتمن در اظهار موضع شخصی‌اش در بخش اعظم سخنرانی محتاط بوده است. گرچه در اینِ قطعهٔ کلیدی، یک «ما»ی تعمیم‌دهنده وجود دارد که آن را می‌توان به صورت زیر به لحاظ معناشناختی تفصیل داد: **ما** گروهی است که بر اثر حساسیتش به جذب‌شدن توسط رویدادهای سرنوشت‌سازی مانند آنچه او هم اکنون شرح داده است ـ بگذارید بگوییم، مردمی با حساسیت /ادبی یا دینی؛ (فعلاً مسئلهٔ کدام است را حل‌ناشده می‌گذاریم) ـ وحدت می‌یابد. می‌توانم چنین گروهی را بر حسب کسانی تصور کنم که نسبت به اجرای عاملان متنی آن‌گونه که من آنها را در نظریهٔ روایی‌ام ادراک می‌کنم، صادق و صریح‌اند.

ولی به این اعضای ما، که خواهان و توانا بر ترک‌کردن زندگی بی‌قید، همراه با اسراف و بی‌تفاوتی برای به دست آوردن زندگی متفاوتی‌اند، نوعی اخلاق دقیقاً به واسطهٔ این تقابل اسناد داده می‌شود. این کانونِ متمرکز بر حس اخلاقی آزاد و نفیاً تعریف‌شدهٔ توجه آن بخشی از این بحث است که من دربارهٔ آن احساس هیجان‌زدگی زیادی دارم. من، نیز فکر می‌کنم که توجه متمرکزشده و شاید موقتاً جلب‌شده، ارزشی مهم است که خودخواهی ما را به روی آنچه در جهان اطراف ما اهمیت دارد، آزاد می‌گذارد؛ و اینجا من از ضمیر اول شخصِ جمع به طور خودآگاهانه استفاده می‌کنم. من، نیز فکر می‌کنم که ادبیات می‌تواند چنین اثری داشته باشد و اینکه من آن را روحانی بخوانم یا به عبارت کلی‌تر، *کنش زبانی*،[2] چندان مهم نیست. من از

1. slide into we
2. performative

اتفاق همچنین بر این تصورم که هنرهای تجسمی می‌توانند دقیقاً همین تأثیر را داشته باشند. فیلم‌ها نیز همین‌طور.

جایی که من شخصاً باید توقف کنم و جلوتر نروم ـ جایی که از ماندن درون این گروه ما امتناع می‌ورزم ـ جایی است که توجه مورد نظر *احساس هدفمندی و هویت* نیز تعریف می‌شود. از اینجا به بعد، دین به مرکز توجه می‌آید: «کیفیتِ توجهی که بدین‌سان برانگیخته می‌شود، لزوماً پیامد فعالیت دینی نیست»، و طولی نمی‌کشد که به واسطهٔ دعای طبیعی نفسِ[1] منتسب به مالبرانش[2] که علی‌الظاهر سکولار است، از خوانندهٔ تابعِ چنین تکلیفی درخواست می‌شود که «راهی را برای رفتن به جایی که اینها [چنین قطعه‌هایی] به آن منتهی می‌شوند، بیابد».

هارتمن، بیش از هر کس، به ناحیهٔ پردردسری که او به واسطهٔ گره‌زدنِ جست‌وجوی هویت به معنویت به طور کلی در آن گام برمی‌دارد، آگاه است و از دام‌های آن پرهیز می‌کند. در ادامه او می‌گوید:

> همان‌طور که همهٔ ما می‌دانیم به طرز وحشتناکی دشوار است که احساس گزینش را از شیدایی[3] متمایز کرد.

این امر یادآور مفید انهدامِ صورت‌گرفته توسط معنویتی است که بیش از حد مستقیم به دنبال هویت رفته است و در تناقضات *فرهنگی* درگیر شده است که هارتمن با اشتیاق زیاد آن را در *مسائل محتوم فرهنگ*[4] مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد. با این همه پیوند میان معنویت و احساس هدفمندی و هویت، فردگرایی‌ای را استمرار می‌بخشد که در ذهن من، آفت ویژهٔ فرهنگی است:

> فردیتی از این نوع اساسی به نظر می‌رسد حتی وقتی که...[۹]

---

1. natural prayer of the soul
2. Malebranche
3. the sense of election from mania
4. *The Fateful Question of Culture*

دینی که در اینجا مطرح است ـ دین مبتنی بر متن و شکل‌دهندهٔ هویت ـ یهودیت به معنای بسیار خاص است؛ آنچنان خاص که **ما** متعاقباً با پرسشی دربارهٔ کاربرد واژهٔ *ruach* در متن اصلی آن دین مواجه می‌شویم. ایدئولوژی فردگرایانه که ذاتی آن دین *نیست* همگام با بقیهٔ متعلقات آن دین پیش می‌رود.[۱] دقیقاً به این نحو است که دین امری فرهنگی است و نمی‌توان آن را از این لحظهٔ آن[۲] جدا کرد.

از همه لحاظ برای هارتمن منطقی است که از پیشینهٔ مذهبی خودش کمک بگیرد. با این همه لحظهٔ پردردسر در این سخنرانی هنگامی است که او واژهٔ **ما** را به‌کار می‌برد و آن را به جست‌وجوی هویت پیوند می‌دهد. چرا او نباید چنین کاری کند، سوای آنکه به علت این واقعیت آشکار که همه یهودی نیستند؟ من به **مایی** اعتراض دارم که یا مرا مستثنی می‌کند یا سعی می‌کند مرا در فهرست خود وارد کند؛ زیرا خود هویت در اینجا به جزئی اصلی از معنویت تبدیل می‌شود. این معنویت، آمیخته با مفهوم معنویت متنی آن‌گونه که او بعداً آن را بسط می‌دهد، وابسته به توجه، نه (برای نمونه) به مردم یا موقعیت‌های دیگر، بلکه به شکلی از *گوش‌دادن* است که نه تنها ضدتصویری است بلکه مستبدانه نیز هست. انگیزهٔ تلاش من، در سراسر این مقاله، برای جداکردن روح از مرجعیت در اینجا نهفته است. گوش‌کردن به منزلهٔ توجه یک چیز است؛ گوش‌کردن به منزلهٔ اطاعت چیز کاملاً دیگری. حرکت از ادبیات به کتاب مقدس و از روح به طور کلی به روحِ خدای آن کتاب مقدس ـ از جمله خوانش‌هایی که سخنرانی هارتمن را بسیار غنی و ارزشمند می‌کند ـ نیز آن تفسیر کاملاً ویژه دربارهٔ توجه را تقویت می‌کند: تفسیری که متضمن فراخوانده‌شدن به آگاهی، به وجدان، به آدمی و به

---

۱. go along for the ride؛ پیوستن به آنچه دیگران انجام می‌دهند، صرفاً برای لذت، نه به این علت که جداً به آن علاقه‌مندیم.(م.)

2. from its here and now

اخلاقی‌بودن است. دو ارزش آخری هم‌ارز با این نحوه یا نوع خاصِ معنویت است یا از آن الگو می‌گیرد.

این امر مرا از **ما** مستثنی می‌کند و حدس من این است که نه تنها من. من این را نه به منزلهٔ شکایتی فمینیستی که بیش از حد تکرار شده است، بلکه برحسب محدودیتی بالقوه می‌گویم که در هستهٔ عقلانی سخنرانی هارتمن می‌بینم. از این لحاظ، سخنرانی او با نمونه‌های دیگر دینداری جدید که من در این مقاله تحلیل کرده‌ام، متفاوت نیست. اجازه دهید این را از طریق مفهوم توجه تبیین کنم. به جای آنکه در توجه، اطاعت *از* روح را ببینم، آن را نسخهٔ عام‌تر، شاید نسخهٔ صرف سکولارِ[1] آن تلقی می‌کنم و توجه، هنگامی که در پیوند «و» با متن می‌آید، آن چیزی نیست که متن را از تصویر متمایز می‌کند؛ بلکه آن چیزی است که ادبیات را به هنر تصویری وابسته می‌کند. شور و شوق من نسبت به بحث هارتمن، دقیقاً، مربوط به اهمیتی است که او به توجه نسبت می‌دهد. اگر برای من ممکن بود که توجه را بیرون از تحدید آن به ادبیات توصیف کنم، می‌گفتم که آن با کوتاه‌تر نشان‌دادن زمان، برای نمونه، در برخی از فرم‌های هنری عملی می‌شود یا اجرا می‌شود. این می‌تواند هنر متنی باشد ولی ابژه‌های تصویری یا فیلم هم می‌تواند باشد. توجه کارکرد یا اجرایی است که این هنر را به لحاظ اجتماعی تعاملی و به طور بالقوه مؤثّر می‌سازد. بنابراین، توجه معنای تاریخی را، در حال حاضر و در جهان می‌سازد ولی نه به خاطر خود تاریخ و نه به خاطر خود هنر، بلکه در بدن‌ها و بر بدن‌های کسانی که معنای تاریخی برایشان *اهمیت دارد*. توجه، این کار را در حالی انجام می‌دهد که نمایش را، غیرمنتظره بودن را، تحریک چندحسی میل و هراس را که متضمن بدن در این فعالیت روحانی است، نیز عرضه می‌کند؛ عرضه‌ای که هنر را شاید بهتر از *زیبایی* و شاید بهتر از معنویتِ بیرون از حوزهٔ

---

۱. of در متن اصلی ایتالیک شده است.(م.)

گوش‌کردنِ مطیعانه تعریف می‌کند. توجه که به این شیوه تعریف شود، مقید به رسانه نیست.

همچنین توجه به هیچ وجه به فرم خاصی که گاه می‌تواند به خود بگیرد ـ یعنی دین یا درون آن قلمرو، هر دین خاصی ـ مقید نمی‌شود. بلکه، مانند روحی حقیقی فراسوی دوگانگی بدن/ روح، به ابژه‌ای ـ متن یا تصویری ـ مقید می‌شود که خواننده یا شنونده را به خودش می‌پیوندد. توجه آن چیزی است که تقابل‌های متن/ روح، متن/ خوانش، و متن/ معنا را تحت تأثیر قرار می‌دهد. توجه نیازمند بدن است ولی بدنی بی‌جان، مرده و تشریح‌شده نمی‌تواند میزبان توجه باشد.

روح به منزلهٔ انگل

پس ما دربارهٔ چه نوع بدنی سخن می‌گوییم هنگامی که متن با بدن یکی انگاشته می‌شود و روح جزء ذاتی آن می‌شود؟ نه بدن *زن تک‌وتنهای ویلی مَستر*[1] اثر ویلیام گاس[2] که متن را با بدن زنانه‌ای که آمادهٔ گرفتن است، یکی می‌انگارد. همچنین نمی‌تواند بدنی باشد که در استعاره‌شناسی عمومیت‌بخش[3] لاکف و جانسن[4] تعریف شده است؛ جایی که بدن، جعبهٔ استعارهٔ علی‌الظاهر عمومی «زندگی یک جعبهٔ شکلات است» است. متن/ بدنی که روحی را در خود جای می‌دهد و بدون آن از حیات‌داشتن بازمی‌ایستد، در عوض شبیه میزبانی است که میشل سِرِه[5] در *پارازیت* خلق کرده است.

من می‌خواهم این ایده را طرح کنم که روح را، در نسبتش با متن، می‌توان بر اساس این مدل تصور کرد. انگل، درون میزبانی سکنی می‌گیرد،

---

1. *Willie Master's Lonesome Wife*
2. William Gass
3. Universalizing metaphorics
4. Lakoff and Johnson
5. Michel Serres

درست همان‌طور که روح در بدنی سکنی می‌گیرد. آنها نمی‌توانند از هم جدا شوند؛ زیرا آنها یکی بیش نیستند. در طول زمان، این سکنی داشتن ناگزیر منطق جدیدی را می‌سازد، میزبانی را ابداع می‌کند که پیش از آنکه انگلی بیاید با او و بر روی او زندگی کند، وجود نداشته است.[۱] به گفتهٔ گرِگ لینِ[۲] معمار:

> انگل به میزبان ازپیش‌موجودی حمله نمی‌کند بلکه با آرایش دادن نظام‌هایی مجزا به صورت یک شبکه که خود جزئی مکمل درون آن می‌شود، میزبان را ابداع می‌کند.[۳] [۱۰]

اگر معنویتِ متنی را در این راستا تصور کنیم، تصور معنویتی در راستای استدلال هارتمن کاملاً امکان‌پذیر می‌شود؛ معنویتی که مقید به دینی یا به دین به طور کلی نیست، بلکه به فعالیت فرهنگی در همهٔ تنوعاتش مقید است. همچنین، چنین معنویتی، دیگری بدن نیست؛ برعکس، فقط در بدن و به واسطهٔ بدن می‌تواند زندگی کند، بدنی که به خود آن دلیل، در معرض تغییر است. شاید این تصویر بتواند بگوید که چگونه امکان‌ناپذیری میسیون را می‌توان حفظ کرد بدون آنکه امکان‌پذیری معنویت در تعامل فرهنگی از دست برود. برای بحث من، مهم است که این امر یک انگیزش را برای دینداری جدید عملی و قابل‌قبول سازد ـ میل به معنویت برای موجه‌ساختن زندگی‌هایی که ماتریالیسم آنها را فقیر و ضعیف کرده است ـ بدون آنکه آن دیگری، یعنی مرجعیت را به منزلهٔ جزء جدایی‌ناپذیر آن، وارد کند: توجه، به جای میسیون.

---

۱. میشل سره، پارازیت را علامت نوآوری از درون می‌داند.
Michel Serres, *The parasite,* trans. Lawrence R. Schehr (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982), 35.

۲. Greg Lynn

۳. نویسنده به این موضوع توجه نداشته که انگلِ ازپیش‌موجود ـ یعنی پیش از آنکه میزبانی داشته باشد ـ نیز وجود ندارد.(م.)

در حقیقت، این تعامل در بهترین حالت برحسب توجه قابل‌تصور است. آنجا که انگل خود را نشان می‌دهد، توجه متمرکز می‌شود، مجذوب تغییراتی می‌شود که ما تصور نمی‌کردیم امکان‌پذیر باشند. لحظاتی در متن یا تصویر یا فیلم هست که توجه جلب می‌شود، نه به علت مرجعیتی که (نشئت‌یافته از متن) فرامی‌خواند، بلکه به علت تغییر آهستهٔ خود بدن/متن که به طور فیزیکی و غریزی خواننده/ منتقد را با امکان تغییر رویارو می‌کند. حدس من آن است که چنین لحظاتی مردم را امروز به هیجان می‌آورد به طوری که آنها می‌توانند خودشان را در معرض چیزی فراتر از مالکیت صرف چیزها قرار دهند. دوست دارم که در آن لحظات، روح را ببینم، روحی که هیچ‌گاه غایب نیست ولی همواره به نحوی فعال سوژه را فرانمی‌خواند. روحی که مشتعل می‌کند، اظهارنظر می‌کند ولی مجبور نمی‌کند؛ روحی که به رغم همه چیز، تنها بدنی است مانند بقیهٔ ما. در این دریافت از روح، متن و روح را می‌توان، نه تنها به منزلهٔ متن‌پردازی به شدت تخصصی‌شدهٔ روح، بلکه، به طور کلی‌تر و در دسترس هر کس، به منزلهٔ متن ـ با ـ روح[1] بازنویسی کرد.

تولیدات فرهنگی‌ای که چنین متون روح‌داری را عرضه کنند، چه بسا نادرتر از آن باشند که من می‌خواهم. آنها مسلماً به دنبال کارت‌پستال‌های ناخواسته نمی‌روند ولی آنها شایستهٔ تحلیل موشکافانه‌اند؛ زیرا آنها، نیز، در فرهنگی مشارکت دارند که چیز چندانی فراتر از تقابل دوتایی میان دینداری و خشونت ـ غیر از ترکیب دینداری خشن ـ عرضه نمی‌کند. به علت خطرات آنچه هارتمن احساس گزینش[2] می‌نامد، مأموریت غیرممکن دین باید درست همان باقی بماند و مأموریت مذهبی غیر ممکنی نشود که توسط قهرمانان الاهی ـ خواه دانشگاهی خواه نه ـ که به قدرت مطلق خدا حسادت می‌ورزند، انجام می‌شود.

---

1. text-with-spirit
2. a sense election

اختلاف اشاره‌شده توسط دو مان میان التفات نویسندگی پروست و کار ادبی او، سهیم در توجهی است که بدون اطاعت از مرجعیت داخل می‌شود. به واسطهٔ شناسایی‌ای که به وسیلهٔ بریدهٔ روزنامه دربارهٔ قضیهٔ صاحب‌کرسی بودن خدا صورت می‌گیرد، خوانندگان/ تماشاگران ـ باز هم خواه دانشگاهی باشند خواه نه ـ تشویق می‌شوند دربارهٔ بچه‌گانه‌بودن خواست‌هایی که دینداری جدید را شکل می‌دهند، تأمّل کنند. برای توسل جستن به نیاز به خوداندیشی که در انتخاب مثال‌ها از جانب من به طور ضمنی وجود دارد، بار دیگر شخصیت رابرت دووال دیویی شاید مثال بهتری باشد، نزدیک‌تر به وطن، به ما ـ دانشگاهیان غربی در میانهٔ آن نیروهای متناقض جای داده می‌شوند ـ تا تصاویر جنگ، خشونت و سرکوب به نام خدا که در جاهای دیگر، بسیار دور از وطن، انجام می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Ann Burlein, "Countermemory on the Right: The Case of 'Focus on the Family,'" in Micke Bal, Jonathan Crewe, and Leo Spitzer, eds, *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present* (I Lanover, N.II.: University Press of New England, 1999), 208-17; esp.208.
2. Ashtar Command Communications, From: www.ambiencepublishing.com.au/acommand.html.
3. Shoshana Felman, "To Open the Question," *Yale French Studies*, special issue Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise 55/56 (1977): 5-10.
4. See my introduction to *The Practice of Cultural Analysis; Exposing Interdisciplinary Interpretation* (Stanford: Stanford University Press, 1999).
5. De Man, *Alegories of Reading*, 18.
6. See Geoffrey Hartman, *Beyond Formalism: Literary Essays, 1958-1970* (New Haven: Yale University Press, 1970).
7. Micke Bal, *On Story-Telling: Essays in Narratology*, ed. David Jobling (Sonoma, Calif.: Polebridge Press, 1991), and *Narratogogy: Introduction to the Theory of Narrative*, 2d ed. (Toronto: University of toronto Press, 1997).
8. Marianna Torgovnick, "The politics of 'We,'" in Torgovnick, ed., *Eloquent Obsessions: Writing Cultural Criticism* (Durham: Duke University Press, 1994). 260-78; 265.
9. Geoffrey Hartman, *The Fateful Question of Culture* (New York: Columia University Press, 1997).
10. Greg Lynn, "Body Matters," *Journal of Philosophy and the Visual Arts*, special issue The Body, ed. Andrew Benfamin, 1993,60-69; 62.

۱۲

داوری سینمایی و نقد فرهنگی:
عملکرد هنر، اخلاقیات و دین در سینمای ایران

مایکل فیشر
رحیم قاسمیان

در ویترین کتابفروشی الهادی در لندن، چشمم به مجموعه‌ای از پوسترهای مربوط به انقلاب ایران افتاد که به مناسبت ششمین سالگرد انقلاب اسلامی گردآوری شده بودند.[۱] وارد کتابفروشی شدم تا نگاهی به آنها بیندازم و ببینم که پوسترها را چند می‌فروشند. دستیار صاحب مغازه، پوسترها را بیرون آورد و به من نشان داد ولی اضافه کرد که آنها برای فروش نیستند، بلکه یک جور طعمه‌اند تا مشتری‌های علاقه‌مندی مانند مرا به داخل مغازه بکشانند. می‌گوید:

> می‌دانی، من خودم عراقی‌ام، ایرانی‌ها قرار است دشمن من باشند (جنگ ایران و عراق در آن ایام هنوز ادامه داشت) ولی ببین، ایرانی‌ها دست روی هر چیزی می‌گذارند، کاری خلق می‌کنند که ارزش زیبایی‌شناسانهٔ فراوانی دارد.

همین حرف دربارهٔ سینمای ایران هم مصداق دارد. در دههٔ ۱۹۷۰ موج نوی کوچکی در سینمای ایران شکل گرفت. با بروز انقلاب، سینما یکی از ابزارهای مهم و اصلی فرهنگی بود که ارزش کنترل داشت و دولت بی‌درنگ

کنترل آن را در دست گرفت. برای مدت کوتاهی، آمار تولید فیلم کاهش یافت و فیلم‌های تولیدی جنبهٔ تبلیغی داشتند ولی حتی فیلم‌های جنگی که در طی سال‌های جنگ ایران و عراق تولید می‌شدند، از ویژگی‌های خاص و بارزی بهره می‌بردند. این فیلم‌ها به ندرت از دشمن چهره‌ای پلید و شیطانی تصویر کرده و برعکس بر مضامین اخلاقی مطرح‌شده در حادثهٔ کربلا، به خودباوری، غلبه بر ترس و نحوهٔ انطباق با شرایط تازهٔ اجتماعی، در میان سربازان تحت فشارهای روانی و دور از جامعه تکیه داشتند.[۲] در اواسط دههٔ ۱۹۸۰ موج تازه‌ای از فیلم‌سازی رو به رشد نهاد و در دههٔ ۱۹۹۰ فیلم‌های ایرانی در میان ممتازترین فیلم‌های جشنواره‌های مهم سینمایی در نقاط مختلف جهان می‌درخشیدند.

در باب مسئلهٔ جهانی‌شدن و «پایان عصر تفسیر»

امیل دورکهیم در پایان کتاب *اشکال بنیادین حیات دینی*[1] می‌نویسد که علم و دین در موقعیتی نیستند که جانشین همدیگر شوند، بلکه برعکس همواره یک نوع رابطهٔ متغیر دیالکتیکی بین آنچه جوامع آنها را به لحاظ علمی قابل فهم می‌دانند و معماهایی که در مرزهای محدودهٔ عقل که پاسخ‌های دینی پدید می‌آورند، وجود خواهد داشت.[۳] بازگشت دین به کانون توجه اجتماع در عصر فناوری (تکنولوژی)، پرسش‌هایی را دربارهٔ رابطهٔ دین و رسانه پدید می‌آورد. ژاک دریدا[2] در دو مقالهٔ پرمحتوا و در عین حال جنجال‌برانگیز، توجه خود را به قدرت‌های تغییر شکل‌دهندهٔ تله‌تکنولوژی‌ها متمرکز می‌کند که دین با آنها رابطه‌ای دوگانه دارد: هم از آنها به نفع خود بهره می‌برد و هم تحت تأثیر آنها قدرت و نفوذ خود را از دست می‌دهد.[۴] دریدا با تأکید بر قدرت سرمایه و تمرکز قدرت رسانه‌ها از یک «جنگ جدید دینی» حرف می‌زند که «بر همهٔ جهان و جنبه‌های

1. *Elementary Forms of Religious Life* 2. Jaques Derrida

سیاسی و اقتصادی آن تأثیری تکان‌دهنده از خود بر جا خواهد نهاد. تمرکز قدرت رسانه‌ها با خود مفاهیم حقوق سیاسی بین‌المللی، ملیت و شهروندی و حق حاکمیت کشورها را نیز به دنبال می‌آورد». او جهان اسلام را به عنوان مرکز تمام‌عیار پخش و انتشار مرکزیت و سنت معرفی می‌کند و هشدار می‌دهد که:

> ظهور و غلیان موج اسلامی مادامی که توصیفی درونی ـ درونی نسبت به تاریخ ایمان، دین، زبان و فرهنگ و نظایر آنها ـ از آن به دست داده نشود و تا وقتی که دهلیز ارتباطی میان این عناصر درونی و تمامی ابعاد ظاهراً خارجی (علمی ـ تکنیکی، تله‌بیوتکنولوژیک، سیاسی و اجتماعی ـ اقتصادی) تعریف نگردد، ظهور و قدرت‌گیری اخیر اسلام به درستی درک نشده و واکنش معادل آن انجام نخواهد شد.[۵]

آن «اَشکال» دین که تحت تأثیر تله‌تکنولوژی‌ها تغییر ماهیت داده‌اند، متنوع‌اند و دریدا ابتدا در مسیرهایی انحرافی از مجموعه‌ای از غیرممکن‌ها و تناقض‌های معنایی در محدودهٔ خِرد، قدم برمی‌دارد و کمی بعد این نکته را پیشنهاد می‌کند که رسانه‌های راه دورِ تکنولوژیک و مسیحیت، با هم متحد و همراه شده‌اند تا تسلطی همه‌جانبه را بر ارکان اجتماعی جامعه تثبیت کنند، برعکس اسلام و یهودیت که این قدرت‌گیری مطلقه و این حضور همه‌جانبه را نفی کرده و بر تفسیر و اجتهاد نامحدود تکیه می‌کنند ولی چون ادیان دیگری می‌کوشند تا از امکانات تکنولوژی راه دور استفاده کنند، اسلام و یهودیت نیز به درون آن کشیده می‌شوند. در اینجاست که دریدا در عین مشاهدهٔ اینکه جهانی‌شدن، گرچه در حال حاضر فوق‌العاده قدرتمند و مسلط به نظر می‌رسد، در حال تحلیل‌بردن خویش نیز هست، این پرسش را مطرح می‌کند که آیا این پدیدهٔ جهانی‌شدن، پایهٔ تفسیر و اجتهاد، به تعبیر اسلامی و یهودی آن است یا خیر؟ در عین حال، آنان که

از آن برای جلب توجه هر چه بیشتر، کسب سود افزون‌تر، به دست آوردن پیروان و نظایر اینها استفاده می‌کنند، «یک جور ناپایداری دیوانه‌کننده و جنون فراگیر» پدید می‌آورند که با زمانهٔ ما هیچ‌گونه سنخیت و همگامی ندارد؛ مثال‌های اصلی دریدا از تلویزیون اخذ شده‌اند: از برنامه‌های دینی تلویزیونی که در آنها شبه‌معجزاتی رخ می‌دهند و گزارش‌های دینی دربارهٔ سفرهای پاپ. او در عین حال به این نکته اشاره می‌کند که تلویزیون‌های کشورهای اسلامی و یهودی، برعکس، به بحث و گفت‌وگو و میزگرد تمایل نشان می‌دهند.

ساموئل وبر[1] این بحث را با ارجاع به برداشت اولیهٔ والتر بنیامین از نقش واسطگی زبان و امکان وجود رسانه‌ای که بتواند خود را چندپاره و توزیع کند و ظرفیت *آمدن ـ رفتن* و *ورود ـ خروج* را در خود پدید آورد، گسترش می‌دهد.[۶] آنت دو وریس[2] نیز به رسوب عناصر دینی در زبان اشاره دارد و اینکه چگونه چنین عاملی سبب می‌شود تا نتوان به راحتی مذهب را به عنوان عنصری منسوخ‌شده در جامعه در نظر گرفت.[۷] ولی او تأکید می‌کند که دریدا وقتی از بازگشت به مذهب حرف می‌زند، منظورش مذهبی نیست که از پیش وجود داشته است، بلکه برعکس، منظور دریدا مذهبی است که از هر امکان و هر پیوندی سود می‌برد و در نتیجه به نوعی امکان تنفس را برای تمام جامعه فراهم می‌آورد.[۸] تکنولوژی‌های راه دور جدید، مزاحم و مداخله‌گرند و بحث‌های تازه‌ای در اقتصاد سیاسی و ملی‌گرایی و حاکمیت پدید می‌آورند؛ آنها همچنین مکانیزم‌های گسترش‌دهندهٔ سرمایه‌داری و روحیهٔ فراملیتی‌اند و زمینه‌ساز تحولات فنی و علمی. افزون بر آن و همان‌طور که آنت دو وریس با ارجاع به دریدا اشاره می‌کند، نمایش‌های موفق دینی همواره شکل نمایشی داشته‌اند:

1. Samuel Weber
2. Hent de Vries

> هرگونه بیان، نمایش، یا بازی دینی، تا حد زیادی در خطر انحراف، هجو، کفرگویی، و بت‌پرستی قرار دارد و کم و بیش راه گریزی از آن پیدا نمی‌کند.[۹]

جایگاه سینمای ایران در عرصهٔ جهانی‌شدن کجاست؟

فرضیهٔ یک خواننده: امروزه تله‌تکنولوژی در هیچ کجا گویاتر یا در دستیابی به شهود، موفق‌تر از فیلم‌هایی نیست که دربارهٔ و در چهارچوب مسائل اخلاقی، اصول و مباحث دینی در ایران ساخته می‌شود.[1] البته برای درک تکنولوژی سینمایی و ارتباطات به صورتی که لوقا آنها را درک می‌کند، باید انجیل را خواند. او می‌نویسد:

> من یهودیت را به این صورت درک می‌کنم که زمینه‌ساز انجیل است و این کتاب را خواندنی می‌کند.[۱۰]

به عبارت دیگر، لازم است که خیلی سریع برای عناصری چون انتزاع، سرمایه و حدس و گمان، وزن و اعتبار زیادی قائل نشویم، بلکه شناخت عمیقی از قومیت کارگردان، تهیه‌کنندگان، پخش‌کنندگان و مخاطبان به دست بیاوریم و اولویت‌ها و ذهنیات آنان را درک کنیم. اصلاً معلوم نیست که جهانی‌شدن پایان دورهٔ تفسیر باشد، یا نیروهای سرمایه‌داری و تمرکز مدیریت رسانه‌ها در دست چند گروه سبب شود که همه چیز و همه کس، یک خط مشی از پیش تعیین‌شدهٔ مبتنی بر مسیحیت را در پیش بگیرند، هرچند ممکن است این اتفاق هم بیفتد که جهان اسلام به جایگاه تمام‌عیار و پخش و اشاعهٔ ارتباطات و برهم‌زنندهٔ مناسبات جاافتادهٔ سنتی بدل شود.

---

۱. دریدا در اینجا با واژهٔ تحریم تصاویر و معانی کلامی و فلسفی آن بازی می‌کند. این مفهوم به‌ویژه با توجه به بحث‌های دینی در ایران، دربارهٔ دین و دموکراسی در ساحت عمومی، کاربرد ویژه‌ای پیدا می‌کند. نگاه کنید به یورگن هابرماس:

Structural Transformation of the Public Sphere [1962; Combridge: MIT Press, 1989].

برخی از نگرانی‌های دریدا بیش از بیست سال پیش از سوی رهبران برخی جبهه‌های انقلاب اسلامی ایران، در سال‌های ۱۹۷۹ـ۱۹۷۷ مطرح شد و از جمله یکی از مقامات بلندپایهٔ دینی در همان ایام اعلام داشت که کنترل فرهنگی سینما و تلویزیون باید در دست انقلابیون باشد ولی در عین حال، [آیت‌الله العظمی] سیدمحمدکاظم شریعتمداری نیز اخطار داده بود که اگر شریعت اسلام ابزار دست دولت باشد و روحانیون زمام امور حکومتی را به دست گیرند و در امور روزمرهٔ حکومتی دخالت کنند و کنترل کامل رسانه‌ها در دست دولت باشد، اسلام در ایران رو به زوال خواهد گذاشت و اقتدار اخلاقی خود را بر جامعه از بین خواهد برد.[۱۱] از مجموعهٔ اساساً دینی برنامه‌های تلویزیون، می‌توان به نمایش تظاهرات خیابانی از پیش ترتیب داده‌شده برای ضبط تلویزیونی، به‌ویژه در زمان اشغال سفارت آمریکا در تهران که درست در لحظه‌ای از پیش مقررشده دوربین‌ها روشن شدند و درست در لحظه‌ای که تهاجم انجام شد، دوربین‌ها از کار باز ایستادند، اشاره کرد. شاید نوارهای کاستی که هواداران [امام] خمینی از پاریس و در جریان تلاش‌های او برای سرنگونی حکومت شاه، از پاریس ارسال می‌کردند نیز بتواند نمونهٔ خوبی برای جهانی‌شدن باشد؛ چون سیاق جغرافیای سیاسی کلام، مخالفت با شیطان بزرگ غرب بود. تلویزیون، رادیو، نوار کاست، مراسم مذهبی، شب‌نامه و پوسترهای پرشور و حال، یک جور فضای روحانی خاصی پدید آوردند که در آن بحث‌های جهانی‌شدن و گفتار اسلامی، تنوع متفاوتی از فرم و محتوا را خلق می‌کرد و جماعت کثیری در آن درگیر شده بودند و پیش‌بینی‌های متضادی برای ایران و سراسر جهان پدید آمده بود و با توجه به شعارهای آن روزها که صدور انقلاب[1] بود، بقیهٔ جهان را نیز متوجه و مشغول به خود نگاه می‌داشت (یادمان باشد که در آن ایام کوششی برای صدور انقلاب به سیاه‌پوستان آمریکایی هم صورت گرفته

1. export of revolution

بود و جمهوری اسلامی سعی داشت تا با ترکیب تصویر مالکوم ایکس و بلال حبشی، اولین مؤذن اسلام، به چنین هدفی دست یابد).

در سراسر سدهٔ بیستم، سینما یکی از قوی‌ترین رسانه‌ها بوده که توانسته است درک متقابلی میان مردم جهان ایجاد کرده و ژانرها، سبک‌ها، حساسیت‌ها، تأثیرها و حس تفاوت را میان آنان ایجاد و تقویت کند. گرچه تبادل آگاهی فرهنگی می‌تواند بخشی از پدیدهٔ جهانی‌شدن باشد ولی لزومی ندارد که یک فرایند همگن‌سازی را دنبال کند یا ترکیب نامتوازن و جنون‌آمیزی از پدیده‌های مختلف را پدید آورد. این تبادل و آگاهی فرهنگی می‌تواند در تثبیت جایگاه‌های خاص در محافل و مجامع مهاجران در کشورهای مختلف نیز مؤثر افتد.

ایرانیان و اعراب چند واژهٔ مختلف برای دین به‌کار می‌برند: *مذهب* به معنای فرقهٔ دینی، شریعت یا تمایل دینی سازمان‌یافته است؛ ایمان معادل اعتقاد و دین، نامی کلی برای مذهب است. در عین حال، *دعوت* به معنای تبلیغ دینی و ندایی برای فراخواندن مردم به دین اسلام است. درست همان‌طور که سینما می‌تواند دین را تصویر کند و صدایی برای آن فراهم آورد (که فراتر از ندای اذان برای برگزاری نماز است و شامل اصوات دینی دیگری در شعر، موسیقی، مباحثه، استدلال و منطق هم می‌شود) بلکه می‌تواند واکنش و مسئولیت هم طلب کند؛ سینما نه تنها جامعه را مورد خطاب قرار می‌دهد، بلکه صحنه را برای تصمیم‌گیری‌های اخلاقی در برابر آداب و سنن نسنجیده و بدون فکر هم آماده می‌سازد؛ سینما تفاوت‌های زبانی و فرهنگی و منطقه‌ای و طبقاتی را پشت سر می‌گذارد و عملاً آنها را نادیده می‌گیرد؛ همچنین برای مسائل و مشکلات زندگی، برای مواجهه با دیگران و برای تحولات روحی و اخلاقی زمینهٔ مناسبی فراهم می‌آورد.

اخلاق و جامعه با هم ارتباط دارند؛ اخلاق با تصمیم‌گیری‌های فردی مرتبط است: هر دو تحت فشار تغییر و دگرگونی هستند. خیلی مناسب

است که پنجره‌ها را به روی بحث و مناظرات دربارهٔ عرصه‌های اخلاقی در ایران و دیگر کشورهای جهان باز نمود و در این‌باره گفت‌وگو کرد. واژگان اصلی و کلیدی انقلاب اسلامی ایران با عدالت[1] که عنصری مرکزی در دین است، سر و کار داشت. *داوری* سینمایی عرصه‌ای است که با وجود محدودیت‌هایی که دولت و حکومت بر تولیدات سینمایی اعمال می‌کنند، مسائل اخلاقی در آنها به شیوه‌ای مطرح می‌شوند که گرچه از همان قواعد و اسلوب‌های ژانری رایج در سینمای تمام جهان پیروی می‌کنند ولی در عین حال از تیپ‌سازی نمونه‌ای اجتناب می‌ورزند و بحث اخلاقی خاص خود را در امتداد اصول شعری، قرآنی، حماسی، ادبی و نمایشی ایران ادامه می‌دهند.

محدودیت‌های حاکم بر تولید سینمایی موضوعی است که به بررسی و تحقیق نیاز دارد؛ مسئله از حد سانسور فراتر است و باید موضوع نیاز و انتظار تماشاگران را هم در نظر گرفت. تعداد سالن‌های سینما در ایران از ۴۱۷ سالن در پیش از انقلاب به ۲۸۷ سالن در سال‌های اول پس از انقلاب کاهش یافت و در حال حاضر سینماهای زیادی در ایران در دست احداث است تا از صنعت سینما حمایت لازم به عمل آید ولی در عین حال، تعداد تماشاگران سینما در ایران رو به نزول نهاده است و برخی از کارشناسان این بحث را مطرح می‌کنند که دولت از صادرات فیلم‌های سینمایی ایران به خارج به این دلیل حمایت می‌کند تا بتواند از طریق بلیت‌فروشی، برخی از هزینه‌های تولید را برگرداند، حال آنکه باید از فیلم‌های ایرانی برای مصرف داخلی حمایت کند. در ماه دسامبر سال ۱۹۹۸ کنفرانسی در تهران به منظور بررسی بحران تماشاگر و تولید فیلم برگزار شد.[۱۲] در این کنفرانس دست‌کم چهار موضوع در رابطه با تماشاگر مورد بررسی قرار گرفت:

۱. آسیب‌پذیری همهٔ سینمای ملی کشورها در برابر نفوذ سینمای هالیوود و

1. justice

دیگر قدرت‌های بزرگ جهانی؛ ۲. تلاش‌های دولت اسلامی ـ شبیه اقداماتی که سال‌ها پیش برای اِعمال سانسور بر سینمای هالیوود صورت گرفته بود ـ برای نمونه اِعمال محدودیت‌های شرعی بر فیلم‌ها، که گرچه محدودکننده می‌نمود ولی کماکان می‌شد در چهارچوب‌های آن کار کرد و آثار ارزنده‌ای خلق کرد؛ ۳. مواجهۀ سینمای هنری با سینمای تجاری با وجود یک صنعت قدرتمند سینمایی (که حتی در کشورهای هند و هنگ‌کنگ نیز اتفاق می‌افتد و نظیر آن را در تقلاهای سینمای مستقل آمریکا هم شاهد هستیم)؛ ۴. جایگاه تولید فیلم برای جشنواره و مخاطبان خارجی یا ایرانیان مهاجر و مقیم در کشورهای دیگر. این ملاحظات، ادعاهایی در ارتباط با تأثیر این رسانه در سپهر افکار عمومی را با مشکلاتی مواجه می‌سازد، ولی این امر بهانۀ آن نیست که با اتکا به آن بتوان این رسانه را منتفی اعلام کرد. در این تردیدی نیست که در اواخر دهۀ ۱۹۹۰ روزنامه‌ها مهم‌ترین رسانه‌ها برای طرح مباحث سیاسی و اجتماعی در عرصۀ سیاست روز ایران بودند و سینما معمولاً چنین نقشی نداشت و ندارد. از سوی دیگر نباید از عملکرد فرهنگی فیلم‌های ایرانی غافل ماند یا نقش سینمای هالیوود یا سینمای جهان را در خلق رؤیا در داخل ایران، یا حتی نقش آنها را در چهارچوب سینمای ایران به عنوان عامل و وسیله‌ای برای تغییر الگوهای محلی دست‌کم گرفت.

در جهان ایرانی ـ اسلامی، عرصۀ دینی اخلاقیات در طی قرون و اعصار نه تنها شامل قرآن و تفاسیر متنوع آن و نه فقط سوگواری فاجعۀ کربلا (داستان‌های تمثیلی دربارۀ شهادت سومین امام شیعیان)، بلکه *شاهنامه* (حماسۀ ملی سروده‌شده در ایران اسلامی با محتوا و اشاره‌های زرتشتی پیش از اسلام به زبانی تماماً پارسی و تقریباً عاری از واژگان عربی) و بازخوانی‌های آن در زورخانه‌ها (سالن‌های ورزش باستانی) و قواعد و اصول پهلوانی و جوانمردی و اشعار حافظ و مولوی و اخلاقیات درویشی (دوری‌گزینی از ریاکاری و دورویی در محیط اطراف) هم بود. چه کسی

(حتی مقامات دینی) هست که بدون تفأل‌زدن و مشورت با حافظ و مولوی، تصمیم بزرگی اتخاذ کند؟ کوشش‌هایی که در سال‌های اولیهٔ استقرار جمهوری اسلامی برای کم اهمیت جلوه دادن سال نوی ایرانی (که منشأی زرتشتی دارد) انجام گرفته بود، هرگز نتیجه نداد.

غنای هرمنوتیک قرآن، تفسیرهای سیاسی از آن را به شیوه‌هایی به چالش می‌کشد که معمولاً از دید روزنامه‌نگاران غربی پنهان می‌ماند (به استثنای روزنامه‌نگاران و خبرنگارانی که دربارهٔ علمایی گزارش تهیه کرده‌اند که از اقتدار اخلاقی اسلام در برابر آنچه که خود آنها برداشت سیاسی دولت از اسلام می‌دانستند حمایت به عمل آوردند). اگر همان‌طور که بارها اعلام شده است، اسلام و مسلمانان مهاجر در سراسر جهان، در بررسی‌های ناظر به پویایی اجتماعی پدیدهٔ جهانی‌شدن در سدهٔ بیست و یکم اهمیت خاصی دارند، در آن صورت لازم است تا ویژگی‌های شفاهی، متنی و رسانه‌ای آن نیز درک شود که هم به موازات و هم در نقطهٔ مقابل نگرانی‌های دریدا دربارهٔ جهانی‌شدن قرار دارند. ندای دریدا به اینکه قدرت خارجی مسائل درونی اسلام نباید مورد غفلت قرار گیرد، مورد توجه بوده است ولی در عین حال نباید منابع درونی مطرح در عرصهٔ جهانی را هم مورد غفلت قرار داد؛ باید به بحث‌های فرهنگی توجهی خاص مبذول داشت و در عین حال مؤلفه‌های جهانی‌شدن را هم مد نظر گرفت. در بطن اسلام، تلاوت قرآن قرار دارد. قرآن یک فرم شفاهی است که در چهارچوب یک متن مکتوب ـ مصحف ـ قرار گرفته است. به تلاوت سورهٔ ۹۶ این کتاب، که گفته می‌شود اولین سوره‌ای است که بر حضرت محمد(ص) نازل شده است، توجه کنید: این سوره به صراحت از بخش‌های متفاوتی ساخته شده است. ضرباهنگ آن، جابه‌جا تغییر می‌کند و محتوای آن تعیین‌کنندهٔ زمان‌بندی رخدادهای ماوقع در آن است (در ایامی که رسول اکرم به دور از مکه و در غار حرا بود؛ در مکه و بعد از بازگشت به شهر). در این دو تکه،

با چند ویژگی بارز قرآن روبه‌رو هستیم: ۱. یک نظم دوگانه، که در آن وحی بدون توالی متنی مندرج در قرآن بر ایشان نازل شده بود (سوره‌های طولانی‌تر در ابتدای کتاب آسمانی آمده‌اند و سوره‌های کوتاه‌تر در انتهای آن)؛ ۲. واحد روایی آیه است، نه سوره؛ ۳. معنا از طریق صوت و به طور شفاهی انتقال می‌یابد و اگر فقط به متن تکیه شود، درک آن دشوارتر خواهد بود (**ن والقلم و ما یسطرون**)؛ ۴. معنا بر اساس دانش خاصی از شرایط درک می‌شود و بدون علم بر این شرایط، متن قرآن قابل مداقّه نخواهد بود؛ قابل خواندن است ولی قابل درک نیست؛ ۵. آیه‌ها دارای انواع متفاوتی هستند، از جمله گفت‌وگو، صداهای غیبی (از جمله بین پروردگار و حضرت ابراهیم، بین موسی و خضر ـ علیهم‌السلام ـ بین پروردگار و ابلیس، بین موسی و فرعون) و گفت‌وگوهای درونی نظیر آنجا که پیامبر از سوی یهودیان و کفار مورد پرسش قرار می‌گیرد و به او وحی نازل می‌شود که «به آنان بگو!» و این مشابه اشکال وحیانی است که از جانب خداوند بر پیامبر نازل می‌شود و از طریق او به مسلمانان ابلاغ می‌شود؛ ۶. تنها با شنیدن صدای الاهی، تا آنجا که ممکن است، فرد می‌تواند به حضور پروردگار اشراف یابد و کلمات قدسی او را درک کند؛ درست همان‌طور که کلام انسانی در محضر پروردگار ناکافی و ناکارآمد خواهد بود، متن مکتوب نیز محمل نامناسبی برای لوح محفوظ و ام الکتاب آسمان هفتم است.

به همین ترتیب سینما هم نوعی نگارش با نور و صداست که از چندین تمهید و مقررات خاص برای انتقال پیام خود سود می‌برد. بحث سینمایی بر اساس فیلم‌هایی شکل می‌گیرد که به همدیگر ارجاع می‌دهند و به این ترتیب یک سنت تفسیری، چیزی در حد عرصهٔ بحث‌های اخلاقی در مباحث شعری، قرآنی، حماسی، تمثیلی و تئاتری پدید می‌آورد. سینمای ایران با مخاطبان داخلی، بین‌المللی و مهاجران ایرانی ساکن در دیگر کشورها سروکار دارد. پس به این ترتیب می‌توانیم به یک نتیجه‌گیری کلی

دست بیابیم. امروزه تکنولوژی راه دور، در هیچ کجا افشاگرتر از فیلم‌هایی نیست که دربارهٔ ــ و در چهارچوب ــ تلاش‌ها و تقلاهای اخلاقی، روانی و دینی مردم مناطقی که درگیر مبارزات فرهنگی شدیدی هستند، ساخته می‌شود و در این عرصه می‌توان از کشورهای ایران، کشورهای حوزهٔ بالکان ــ از جمله فیلم شبکهٔ *زیرزمینی*[۱] ساختهٔ امیر کاستاریکا[۲] و *پیش از باران*[۳] ساختهٔ میلچو ماچووسکی[۴] ــ و هند نام برد. در هند دو تحول بسیار جالب در سال‌های اخیر عبارت‌اند از: ۱. تلاش سازندگان فیلم‌های تجاری به طرح مشکلات جاری مردم از جمله شورش‌های دینی محلی (*بمبی* ساختهٔ مانی راتنام) مسئلهٔ کشمیر (*ماموریت کشمیر*[۵] ساختهٔ وینود چوپرا[۶]) و خشونت‌های طبقاتی (*فولان دەوی*[۷] ساختهٔ شکور کاپور[۸])؛ ۲. ساختن فیلم‌هایی که با مهاجران هندی مقیم کشورهای دیگر ارتباط برقرار می‌کنند و به این ترتیب به بالیوود چهره‌ای فراملی می‌دهند. امروزه خیلی از فیلم‌های ایرانی به این اندازه برای مهاجران ایرانی ساکن کشورهای دیگر جذابیت ندارند ولی پخش این فیلم‌ها از طریق نمایش آنها در جشنواره‌های سینمایی و همچنین توزیع آنها در شبکه‌های پخش فیلم در کشورهای دیگر، قابل‌توجه است.

داوری سینمایی و نقد فرهنگی

داوری سینمایی و نقد فرهنگی یک مسئلهٔ دوجنبه‌ای است. این امر از یک‌سو به یکی از فیلم‌های اصلی و کلیدی سینمای پس از انقلاب ایران اشاره دارد: فیلم *کلوزآپ* ــ نمای نزدیک ــ ساختهٔ عباس کیارستمی به سال

---

1. A Underground
2. Emir Kustarica
3. Before the Rain
4. Michlo Macheuski
5. Mission Kashmir
6. Vinod Chopra
7. Phoolan Devi
8. Sheikur Kapur

۱۹۹۰، که همچون فیلم *آگراندیسمان*[1] ساخته‌ٔ میکل‌آنجلو آنتونیونی،[2] یکی از مضامین نهفته در آن این است که اگر چیزی را از فاصلهٔ خیلی نزدیک مورد بررسی قرار دهیم، گاه به جای آنکه راه‌حلی پیش پای ما بگذارد، بیش از پیش بر پیچیدگی‌های مسئله می‌افزاید. در حالی که فیلم آنتونیونی دربارهٔ کشف حقیقت از طریق بزرگنمایی عکس‌هایی است که در یک پارک گرفته شده است ـ تا آن حد که عکس‌ها آن‌قدر دانه‌درشت به نظر می‌رسند که دیدن چیزی در آنها عملاً غیرممکن می‌شود ـ فیلم کیارستمی حاوی ارجاع به خود رسانهٔ سینماست تا از سینما به عنوان مکانی بدیلِ نظام قضایی و تفکر و داوری دربارهٔ مسائل اجتماعی و فرهنگی بهره بگیرد.

کلوزآپ که بر اساس یک ماجرای واقعی ساخته شده است، قصهٔ زندگی مردی را بازگو می‌کند که سعی دارد خود را به جای محسن مخملباف فیلمساز سرشناس ایرانی جا بزند. پلیس او را دستگیر می‌کند و برای محاکمه به دادگاه می‌کشاند؛ فیلم از یک‌سو از خلال تلاش‌های روزنامه‌نگاری مطرح می‌شود که این ماجرا را کشف و مطرح کرده بود و از دیگر سو از خلال فیلمبرداری مستندگونهٔ رویدادهای دادگاه که طی آن صدای خود فیلم‌ساز ـ کیارستمی ـ به عنوان صدای راوی روی فیلم به گوش می‌رسد. این فیلم یک جور درام روانی است، که در آن مرد مفلسی که نمی‌تواند از عهدهٔ تأمین مخارج خانوادهٔ خود برآید و نمی‌تواند مردم را متقاعد کند که او همان فیلم‌ساز سرشناس است، می‌تواند دست‌کم برای لحظات کوتاهی شرافت و اعتماد به نفس را تجربه کند. این درست مثل اعتیاد است، یک جور قمار یا بازی عمیق و درگیرکننده که در آن، او می‌داند که نمی‌تواند ادا درآورد، با این همه به دفعات وسوسه می‌شود تا این لحظات قدرت را تجربه کند. این فیلم در عین حال، یک درام اجتماعی از جامعهٔ ایران هم هست. او در توجیه اقدام

---

1. Bluw up

2. Michelangelo Antonioni

خود می‌گوید که از این جهت مخملباف و نه هیچ کارگردان دیگری را برگزیده است؛ چون فیلم‌های مخملباف دربارهٔ آدم‌های معمولی مثل خود او هستند و فیلم‌های او از فیلم‌هایی است که بارها تماشا می‌کند و در آنها آدم‌هایی مثل خود را می‌بیند. قاضی دادگاه می‌کوشد تا شاکیان را (خانواده‌ای که مدعی هستند فریب او را خورده‌اند) راضی کند تا با متهم کنار بیایند و فیلم از این نظر تصویر واقع‌گرایی از عملکرد یک دادگاه اسلامی را عرضه می‌دارد که کاملاً خلاف تصویر خشنی است که مطبوعات و رسانه‌های غربی تلاش دارند تا از دادگاه‌های انقلاب اسلامی عرضه دارند.[1] در دادگاه، کیارستمی خطاب به متهم می‌گوید که در آنجا دو دوربین کار گذاشته شده است، یکی بر جریان محاکمه نظارت دارد و دوربین دوم روی او متمرکز شده است. متهم مجاز است که خطاب به دوربین دوم هم چیزهایی بگوید که شاید به کار دادگاه نیاید ولی دست‌کم می‌تواند در توضیح و توجیه اقداماتش مؤثر افتد. به این ترتیب، دوربین در این فیلم، خود بدیل یک محکمه است، یک جور داوری سینمایی.

داوری سینمایی در اینجا مترادف مجموعه‌ای کلی از پرسش‌های مردم‌شناسانه در این‌باره است که چگونه سینما و رسانه‌های راه دور در طی سدهٔ بیستم تغییر و تحول یافتند و ویژگی‌های این تحولات عبارت‌اند از: ۱. شیوهٔ بینش و داوری؛ ۲. تغییر مباحث فرهنگی، اخلاقی و فرافرهنگی؛ ۳. فرم‌های تئاتری، نمایش و سیاسی اقتدار استدلالی در سپهرهای عمومی که بازتابگر و چالشگر قواعد و فرم‌های نهادی و تثبیت‌شده‌اند.

---

۱. در ضمن به فیلم مستند *طلاق به سبک ایرانی* ساختهٔ کیم لوگلینوتد و زیبا میرحسینی هم نگاه کنید که هم مشکلات اجتماعی زنان امروزی ایران را نشان می‌دهد و هم بر توانایی آن برای طرح عقاید و آرای خودشان با استواری و صدای بلند، تأکید می‌نهد. در یکی از تأثیرگذارترین لحظات فیلم، دختر شش‌سالهٔ قاضی بر مسند قضاوت تکیه می‌زند، کلاهی بر سر می‌گذارد که یادآور شکل عمامه است و تا آنجا پیش می‌رود که تمام بزرگسالان حاضر در محکمه را مسخره می‌کند.

من به عنوان یک انسان‌شناس، در وهلهٔ اول، به سینما به عنوان وسیله‌ای برای بررسی‌های قومی علاقه دارم؛ چرا که رسانه‌ای است تشریحی که الگوهای فرهنگی را توصیف می‌کند و دینامیک‌های اجتماعی را می‌کاود و ارتباط میان عناصر فرهنگی محلی و جهانی را برملا می‌سازد و نوعی *زمان حال* عرضه می‌دارد. منظورم از زمان حال، آن شهود مشترکی است که دربارهٔ سینما وجود دارد که هرچند سرشار از توهّم است ولی می‌تواند پیچیدگی‌های زمان حاضر را به طور مستقیم و بدون واسطه مطرح کند که کتاب و مقاله [در کل نگارش] قادر به آن نیستند؛ این امر از آنجا ناشی می‌شود که رسانهٔ سینما می‌تواند از خلال برخی تمهیدات این پیچیدگی‌ها را منتقل کند؛ تمهیداتی چون صدا، موسیقی، تصویر و لبه‌های صوتی مختلف. وقتی والتر بنیامین از شیوهٔ جدید درکی سخن می‌گوید که سینما از خلال کانال‌های حسی مختلف بر آنها تأثیر می‌گذارد و باعث دستیابی به شناخت می‌شود، در واقع منظورش خلق نوعی آگاهی بی‌نیاز از تفکر است، ولی من مایلم این پیشنهاد را مطرح کنم که ذهنیت‌های درونی خلق‌شده، دیالکتیک پیچیده‌تری میان آگاهی بی‌نیاز از تفکر و آگاهی درون‌نگر هستند که در هر سوی این دیالکتیک مجموعهٔ پیچیده‌ای از مذاکرات و تبادلات به‌ویژه تحت شرایط قیام‌های سریع و صریحاً سیاسی، اجتماعی و فرهنگی قرار دارد.

به عنوان مردم‌شناس به سینما به منزلهٔ ابزاری پیچیده برای نقد فرهنگی علاقه دارم. سینما دست‌کم در طی سدهٔ بیستم میلادی، چشم‌انداز تطبیقی جدیدی پدید آورده است. آگاهی جمعیِ مردم از تماشای نمایش‌های کنارخیابانی یا تماشای دورادور مردم کشورهای دیگر و رخدادهای خارق‌العاده، به سینما و نگاه دقیق‌تر به رویدادها تغییر یافته است.[1] سینما به

---

۱. مهندس مهدی بازرگان بین سینما و نمایش‌های خیابانی تفاوت می‌گذاشت، تا بین برداشت ایرانیان از غرب توسط نسل جوان ایران در آستانهٔ سدهٔ بیست و یکم ـ و نسل دورهٔ پیش از جنگ دوم جهانی که خود نیز به آن تعلق داشت و در اروپا و آمریکا تحصیل کرده بود ـ تمایز قائل

فضایی برای اعطای صورت بیرونی به الگوهای فرهنگی و اجتماعی، بحران‌ها، حوادث و فرایندهایی بدل شده است که جامعه از خلال آنها می‌تواند به خود بنگرد و دربارهٔ خود تفکر کند و این درست مشابه مسیری است که رمان از سدهٔ نوزدهم به این‌سو پیموده است. هم پرسش‌های فلسفی دربارهٔ بازسازی وجدان اجتماعی و هم پرسش‌های جامعه‌شناسانه دربارهٔ بازسازی فضای اجتماعی و عملکرد اجتماعی سینما در این مورد نقش داشته‌اند.

از سدهٔ نوزدهم به این‌سو، وقتی مشخص شد که ذهن نه تنها درک می‌کند، بلکه قادر به تجزیه و تحلیل و بازسازی هم هست، وجدان اجتماعی به یک بحث تازه مبدل شده و مورد توجه قرار گرفته است. درست همتای ذهن، ابزارهای مختلفی که در امور ادراکی دخالت دارند، نظیر دوربین فیلم‌برداری و دستگاه نمایش فیلم (پروژکتور) هم قادر به تجزیه و تحلیل و بازسازی رویدادها هستند. سینما هم قادر به درک مباحث اجتماعی فرهنگی است و همان‌طور که والتر بنیامین گفته است، سینما مانند یک باشگاه ورزشی است که در آن احساسات مختلف به فعالیت می‌پردازند و در آن فرد به طور مرتب واکنش‌ها و درک خود را از رویدادهایی که در اطراف او می‌گذرند، کنترل می‌کند و دوباره می‌فهمد. با توجه به دو پدیدهٔ سینما و ارتباطات از راه دور، اجازه دهید که به طور بسیار مختصر و تلگرافی به چند معیار نظری در این عرصه در سدهٔ گذشته اشاره‌ای گذرا بکنیم؛ اول از همه اینکه، همان‌طور که بنیامین در دههٔ ۱۹۳۰ گفته بود، سینما، تکنولوژی اصلی و کلیدی مدرنیته و مکانی است که در آن مردم یاد می‌گیرند چگونه با شوک‌های پدیده‌های جدید کنار بیایند و شیوه‌های تازهٔ ادراکی را فرا بگیرند که او آن را معادل توانایی برای از نظر گذراندن و نمونه‌برداری و کنار هم

شود. در این مورد مدیون مازیار لطفعلیان هستم که این کاربرد تمثیلی را به من یادآور شد. نگاه کنید به تز دکترای مازیار لطفعلیان از دانشگاه رایس در سال ۱۹۹۹ با نام:

Technoscientific Imaginaries: Muslims and the Culture of Curiosity.

گذاشتن سریع اطلاعات تازه‌ای که از چندین مجرای حسی مختلف به سوی او می‌آید، معرفی می‌کند.[۱۳] دوم، پل ویریلیو[1] در عصر پس از جنگ دوم جهانی، سینما را تکنولوژی متفاوتی می‌خواند که نه تنها با سرعت سر و کار دارد، بلکه می‌تواند موجِد اختلال فکری و آشفتگی ذهنی هم باشد. به تعبیر او سینما مردم را از موقعیت‌های مکانی خود دور می‌کند و آنان را به سمت وعده‌های خوش اقتصادی شهرهای بزرگ می‌کشاند ولی در عین حال می‌تواند مردم را برای شرکت در جنگ بسیج کند و از آنان نیرویی در خدمت تخریب بسازد.[۱۴] سوم اینکه، اسلاوی ژیژک[2] با توجه به تازه‌ترین دستاوردهای روان‌شناسانه در اواخر سدهٔ بیستم و بهره‌گیری از دیدگاه‌های لاکان،[3] این بحث را مطرح می‌کند که سینما به نیرو و قوهٔ اغواگری خود متکی است و این کار را بیش از آنکه از طریق نمایش اشیای چشم‌نواز و مطلوب انجام دهد، از طریق به صحنه آوردن مجموعه‌ای از آرزوها، اشتیاق‌های پایان‌ناپذیر و وسوسه‌های ذهنی انجام می‌دهد.[۱۵] چهارم، ویلهلم وُرتزِر[4] این ادعا را مطرح می‌کند که لذت و جذابیت فیلم عملاً از تماشای نابه‌جایی، انحراف در افکار و داوری‌ها، و جابه‌جا شدن قدرت ناشی می‌شود.[۱۶] پنجم، ژیل دلوز اعتقاد دارد که سینما نه تنها نوعی ماشین جنگی ابتدایی است و دوربین می‌تواند به شیوه‌ای مخرب حرکت کند و عناصر خرده‌ریز فرهنگی را به نفع استراتژی خود به‌کار گیرد، بلکه میان سینمای دورهٔ پیش از جنگ دوم جهانی (که آن را معمولاً سینمای کلاسیک می‌خوانند) و سینمای پس از جنگ دوم جهانی، شکاف بسیار مهمی وجود دارد.[۱۷]

دلوز معتقد است که سینمای پس از جنگ دوم جهانی نوعی تصویر زمانی ـ مکانی متفاوت را مورد استفاده قرار می‌دهد که با سینمای

---

1. Paul Virilio
2. Slavoj Zizek
3. Lacan
4. Wilhelm Wurzer

نئورئالیستی ایتالیا و موج نوی سینمای فرانسه آغاز شد که در آنها با دقتی به مراتب بیشتر از رئالیسم کلاسیک به اشیا و موضوعات نگریسته می‌شود. به اعتقاد او در این فیلم‌ها، عناصر صوتی و کلامی گاه وجود مستقلی به خود می‌گیرند و چندین نظام نشانه‌ای مختلف، هم می‌توانند در مرکز توجه و هم در پیش‌زمینه باشند: نشانه‌های زمانی، نشانه‌های خطی و نشانه‌های ذهنی. در اینجا رابطهٔ زمان ـ مکان مجازی می‌شود تا فضایی؛ به این معنا که ابعاد گوناگون آن می‌توانند به شیوه‌های مختلفی در پیش‌زمینه قرار گیرند و با هم در ارتباط باشند. آنچه در اینجا اهمیت دارد صرفاً انتقال معرفت‌شناختی نیست، بلکه سیاسی است. به لحاظ معرفت‌شناختی، دقت نظر بیشتر به واقع‌گرایی کمتر موجودی ختم می‌شود و آنچه معمولاً در جهان پس از جنگ جهانی دوم بررسی شده است، قدرت‌های ناکام و دروغین بوده‌اند. این، شاید، همان چیزی است که فیلم‌سازان معاصر لهستانی آن را دروغ‌ها، افسانه‌ها و مفروضاتی قراردادی می‌خوانند که جامعهٔ کمونیستی بر آن اساس بنا شده بود، ولی در عین حال شامل امیدها و واهمه‌های جامعهٔ معاصر هم هست که همهٔ آنها روی شن‌های متحرک حقایق جزئی بنا شده‌اند.[۱۸] به اعتقاد دلوز، شوک سینما دیگر نمی‌تواند چشم‌اندازهایی همانند تکنیک مونتاژ سرگی آیزنشتاین در دورهٔ پیش از جنگ جهانی دوم باشد؛ چون هم هنر فاشیستی و هم هنر تجاری عامه‌پسند، اشکال مدرنیستی به خود گرفته‌اند. شوک سینما به تعبیر اکبر عباس[۱۹] این است که نشان دهد ما هنوز به آنچه ورای قاب تصویر وجود دارد، آنچه در تصویر حضور ندارد، فکر نمی‌کنیم. تفسیر عباس یادآور برداشت لاکان از تخیلاتی است که رفتارهای عصبی ما را تحریک می‌کنند؛ یعنی زمانی که رؤیاها و خاطره‌های ناپایدار ما از رخدادهای گذشته در فقدان روان‌کاوی که به ما بگوید آنها صرفاً تخیلات ما هستند و در نتیجه به ما کمک کند که آنها را از خود دور کنیم و قدرت سلطه‌گر آنها را مغلوب سازیم، اهمیت فراوانی

پیدا می‌کنند. بلکه این شوک می‌تواند به این صورت مطرح شود که ما به آنچه در خارج از قاب تصویر قرار دارد و نشان داده نمی‌شود، فکر می‌کنیم، نه فقط به آنچه پیش روی ما و بر پردهٔ سینما می‌گذرد. این برداشت به نوعی با درک لاکان از تخیلات و رؤیاها مناسبت دارد که به گمان او بر رفتارهای عصبی ما اثر می‌نهد. چنین خوانش‌های روان‌دینامیک و روان‌کاوانه‌ای از سینما می‌تواند به غنای تفسیری آنها اضافه کند ولی حتی بدون برداشت روان‌کاوانه، آنچه که بیرون از قاب تصویر قرار دارد، معمولاً انگیزهٔ بصری قدرتمندی *برای دوربین* یا چشم کنجکاو بیننده است که همتای فقدان نتیجه‌گیری غایی در یک روایت یا داستان‌سرایی خوب و ارزنده است.

پایان نقاشی اثر مارک تانسی هم برداشتی مشابه این ارائه می‌دهد؛ این اثر حاوی تصویری از یک کابوی آمریکایی است که به تصویری از خودش ـ که درون آیینه افتاده است ـ شلیک می‌کند. همان‌طور که مارک تیلور در تفسیر اثر گفته است «این تصویر آشکارا وهم‌گونه و در عین حال صراحتاً روایی است که چون یک متن پازل‌گونه عمل می‌کند و هم‌زمان هم تحریک‌آمیز است و هم درهم‌شکنندهٔ خیال».[۲۰]

اگر در آن صورت به تعبیری خیلی مقدماتی و ابتدایی بگوییم که شکل‌های جدید آگاهی یا دریافت تحت حمایت سینما با سرعت، تعدد مجاری اطلاعاتی، بررسی و نمونه‌برداری از تاکتیک‌های موجود، توجه غیرخطی و کسب لذت به مدد کنار هم چیدن و تطبیق اشکال و تحول چشم‌اندازهای اطلاعاتی و معنایی ارتباط دارد، در آن صورت به همان شیوهٔ خیلی ابتدایی و مقدماتی می‌توانیم به کارکردهای مردم‌شناسانه ـ جامعه‌شناختی سینما هم اشاره کنیم که شکل‌دهندهٔ آگاهی اجتماعی ـ فرهنگی جامعه است. مطالعات انجام‌شده دربارهٔ تولید فیلم در دهـهٔ ۱۹۲۰ در هالیوود نشان داده است که چگونه سینما در خلق آینده‌نگری مهاجران نقش

داشته و از جمله به قشر مهاجر طبقهٔ کارگر این کشور فرصتی داده بود تا به شیوه‌های زندگی تازه‌ای فکر کنند و به راه‌هایی برای ایجاد تغییر و تحول در زندگی خود بیندیشند. لری می[1] به این نکته جالب اشاره کرده است که حدود یک‌سوم تا نیمی از فیلمنامه‌نویسان هالیوود زنان جوانی بودند که فیلم‌نامهٔ فیلم‌های سینمایی را می‌نوشتند و آثارشان بازتاب‌دهندهٔ علایق و اندیشه‌های آنان در نمایش نقش‌های تازه‌ای برای زنان، در ایجاد توازن میان نقش آنان در خانواده و محل کار بوده است.[۲۱] چند نویسنده و محقق دیگر نیز به این نکته اشاره کرده‌اند، از جمله بتی فریدن[2] از سردمداران جنبش فمینیسم در آمریکا، تحقیق جامعی دربارهٔ داستان‌های مندرج در نشریات زنانهٔ آمریکا انجام داده‌اند و فریدن نشان داده است که این داستان‌ها در بازگرداندن زنان در دههٔ ۱۹۵۰ از محیط‌های کاری به فضاهای خانوادگی نقش مهمی ایفا کرده بودند.[۲۲]

سینما در ضمن ابزاری برای پشت سر گذاشتن آسیب‌های اجتماعی گذشته بوده است. پی‌یر سورلین[3] در تحقیقی دربارهٔ صنایع سینمای کشورهای اروپایی نشان داده است که دست‌کم ده سال از جنگ اول جهانی گذشت تا اینکه به تدریج فیلم‌هایی که دربارهٔ این جنگ ساخته می‌شدند، یکی پس از دیگری به نمایش گذاشته شدند (جالب اینجاست که اتفاق مشابهی دربارهٔ جنگ ویتنام رخ داد و فیلم‌های اصلی دربارهٔ این جنگ، حدود ده سال پس از پایان آن به تدریج ساخته و اکران شدند). او در تحقیق خود در ضمن، متوجه تفاوت بارزی در فیلم‌های سینمایی شد که دربارهٔ جنگ دوم جهانی ساخته شده بودند و هر کشوری تلاش داشت تا نشان دهد که آن‌قدرها هم از کمک کشورهای دیگر بهره‌مند نبوده و تنها و مستقل، به پایداری خود ادامه داده و به تلاش دیگران برای کمک، به دیدهٔ

---

1. Larry May
2. Betty Friedan
3. Pierre Sorlin

تردید نگریسته بوده است.[۲۳] از سوی دیگر، فیلم‌هایی که دربارهٔ این جنگ ساخته شدند، خشونت و سادیسم را به شیوه‌ای تازه به نمایش گذاشتند و با نگاهی انتقادی و بدبینانه به پارتیزان‌ها و نیروهای مقاومت می‌نگریستند (بیهوده نیست که در اغلب این فیلم‌ها، پارتیزان‌ها و اعضای نیروهای مقاومت معمولاً در آخر فیلم جان خود را از دست می‌دهند). این فیلم‌ها در ضمن به خَلق افکار عمومی یکپارچه در میان کشورهای مختلف جهان مدد رساندند. آنتونیا لانت[1] به این نکته اشاره می‌کند که چگونه سینمای انگلیس در این فیلم‌ها به خلق یک سبک واقع‌گرایی انگلیسی نایل آمد که با واقع‌گرایی سینمای آمریکا تفاوت داشت و توانست یک هویت ملی و یک ذهنیت جمعی ملی را در طی سال‌های پس از جنگ دوم جهانی پدید آورد.[۲۴] اینها فیلم‌هایی بودند که ـ همان‌طور که پیشتر اشاره شد ـ چشم‌اندازهای بدیلی را در اختیار مردم محلی سراسر جهان قرار می‌دهند. این فیلم‌ها به عنوان ماشین‌های تحریر قوم‌نگاری عمل می‌کنند و به ثبت جزئیات (مکان‌ها، رخدادها، الگوهای رفتاری، احساسات، آداب) و ثبت اشکال ترکیبی در زمان حال و ترجمان تفاوت‌های محلی کشورها می‌پردازند و می‌کوشند تا ملت‌های واحدی پدید آورند. در سینمای ایران، فیلم *باشو، غریبهٔ کوچک* ساختهٔ بهرام بیضایی، همین کار را به شیوه‌ای بسیار دراماتیک برای مردم ایران انجام می‌دهد.

باشو، غریبهٔ کوچک به لحاظ تصویری، یکی از خیره‌کننده‌ترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران در سال‌های پس از انقلاب اسلامی است. این فیلم که باید آن را یک فیلم ضدجنگ نامید، قصهٔ زندگی پسرک نوجوانی اهل یکی از شهرهای جنگ‌زدهٔ جنوب ایران را بازگو می‌کند که پدر و مادر خود را در جریان بمباران‌های نیروهای عراقی از دست می‌دهد ولی موفق می‌شود خود را در کامیونی مخفی کند و از شهر خود بگریزد. دو روز بعد، سروکلهٔ او در

1. Antonial Launt

یک فضای کاملاً متفاوت به لحاظ زبانی و جغرافیایی و در منطقه‌ای در استان گیلان در شمال ایران پیدا می‌شود. زن جوان کشاورزی او را پیدا می‌کند و به نزد خود می‌آورد و از او در برابر بیگانه‌هراسی دیگر ساکنان روستای کوچک حمایت می‌کند ولی خود این زن در عین حال باید با زبان متفاوت این پسرک و رنگ سیاه پوست بدنش، که با وجود شستن و صابون‌زدن‌های مکرر، از بدن او پاک نمی‌شود، کنار بیاید. *باشو، غریبهٔ کوچک* فیلمی دربارهٔ تفاوت‌های نژادی و فرهنگی در ایران و همچنین دربارهٔ دشواری‌هایی است که بسیاری از خانواده‌های ایرانی در سال‌های جنگ، زمانی که مردان و نیروهای مولد خانواده در جبهه‌های جنگ بودند، تحمل کردند. این فیلم تا زمان پایان جنگ ایران و عراق امکان اکران نیافت ولی فیلم بیضایی به خوبی نشان می‌دهد که مردم ایران چگونه به خود می‌نگرند. وقتی این فیلم در اولین حضور خارجی خود در جشنوارهٔ سینمای ایران در آمریکای شمالی به نمایش درآمد، اشک و تحسین مردم را درآورد و وقتی عده‌ای از حاضران علیه انقلاب و سردمداران آن به سر دادن شعار پرداختند، عدهٔ کثیری هم با آنان به مخالفت برخاستند و به مخالفان یادآور شدند که همهٔ رخدادهایی که در ایران می‌گذرد، بد و ناگوار نیستند.

گرچه سینما از بعضی نظرها به عنوان شیوه‌ای برای تفکر دربارهٔ تحولات فرهنگی فراملی، وسیله‌ای کهنه و ناکارآمد است ـ می‌توان این بحث را مطرح کرد که ارتباطات متکی به کامپیوتر و رسانه‌های دیجیتالی برای این کار بسیار مناسب‌ترند و در صدر قرار می‌گیرند ـ ولی از جنبه‌های دیگری کماکان در تحولات خود به عنوان یک رسانهٔ پیشتاز ـ در کنار تلویزیون ـ برای مبادلهٔ افکار در دربارهٔ مسائل محلی و جهانی، طرح چشم‌اندازهای تطبیقی جدید و بازسازی جامعه و فضای اجتماعی پس از آسیب‌های ناشی از جنگ داخلی، انقلاب، سقوط دولت‌ها، زمین‌لرزه و دیگر رویدادهای غیرمترقبه و وقفه‌آفرین اجتماعی، عملکرد خوبی دارد.

عملکرد منقطع در سینمای پیش از انقلاب و پس از انقلاب ایران

در واقع سیر انقطاع که پیامد آتش‌زدن سینماها، سانسور و کشمکش‌های سیاسی دربارهٔ آزادی تولیدات سینمایی بود، به همراه بحث‌هایی که در این‌باره درگرفت، چه در ایران و چه در کشورهای دیگری که دست‌اندرکار بازسازی فضای اجتماعی خود هستند (از جمله هند و چین) بسیار مهم است. کار تفسیر بر اساس قرائت لویناسی اخلاقی است. هم در خودانگیختگی (عدم تفکر) وقفه می‌اندازد و هم در کلیت‌بخشی (زیبایی‌شناسی). تبیین‌های وقفه‌اندازانه ـ هم از نظر تنظیم قطعات ناپیوسته و حتی گفتمان‌های نامتناسب ـ می‌تواند شکل‌های پایداری از نقد فرهنگی را ایجاد کنند.

در سینمای پیش و پس از انقلاب ایران سه نوع تأثیر انقطاع این دو از هم را می‌توان مشاهده کرد: رفتن به سینما در سال‌های پیش از انقلاب در ایران، کنترل ابزار تولید در طی سال‌های انقلاب و حتی پس از آن و نقش آن در ایجاد تحول در موضوع قابلیت در دسترس بودن سالن‌های سینما و نوع فیلم‌هایی که سینماها نشان می‌دهند و سرانجام وقفه‌های ایجادشده بابت استقبال یا عدم‌استقبال از فیلم‌هایی که در جامعه تأثیر خاصی به جا گذاشته و عملاً دوقطبی‌شدگی شدیدی در میان مردم ایجاد کردند.

تصویر اول: سینما رفتن در سال‌های پیش از انقلاب/ یزد (۱۹۷۱)

> ... سر و وضع دختران و زنانی که به سینما می‌رفتند با فضای سنتی حاکم بر شهر یزد سنخیت نداشت. شب اول اکران فیلم تازه‌ای در *سینما* سهیل بود. من با چند تن از اعضای خانوادهٔ مقامات بلندپایهٔ شهر... که یزدی نبودند... داشتیم به این سینما می‌رفتیم... آدم‌هایی که با من بودند احساس ترس و نگرانی می‌کردند... همسران و دختران آنان بی‌حجاب در میهمانی‌ها حاضر می‌شدند ولی جرئت نداشتند که در کوچه و بازار هم بی‌حجاب

بیرون بیایند و در نتیجه وقتی می‌خواستند به سینما بروند به همراه مردان خانواده می‌رفتند تا از حمایت آنان بهره‌مند شوند... در یزد، دشمنی با سینما سابقه‌ای طولانی دارد و به تعطیل‌شدن نهایی اولین سینمایی می‌رسد که در این شهر افتتاح شده بود. آن سینما را یک مرد زرتشتی در دههٔ ۱۹۳۰ افتتاح کرده بود. در دههٔ ۱۹۷۰ در یزد دو سینمای فعال وجود داشت و سینمای سوم نتوانسته بود سر پای خود بایستد و خیلی از یزدی‌ها به این افتخار می‌کردند که وقت خود را با سینما رفتن تلف نمی‌کنند... در آن سال‌ها شعری بر سر زبان‌ها افتاده بود که سینما سهیل را با مسجد برخوردار که در نزدیکی‌های همان سینما ساخته شده بود، مقایسه می‌کرد:

یکی ساخت مسجد، یکی سینما
یکی گشت گمراه، یکی رهنما
تو خود دیدهٔ عقل را باز کن
تفاوت ببین از کجا تا کجا

حاج‌محمدحسین برخوردار که در ابتدا قصد داشت بیمارستانی برای شهر بسازد، به اصرار اطرافیان و برای مقابله با رشد فساد در این بخش از شهر، که در آن دو سینما و دو کافه آبجو و عرق‌فروشی قرار داشت، به ساخت مسجدی مبادرت می‌ورزد. با این همه درصد بزرگی از دانش‌آموزان دبیرستان‌های یزد، سینما رفتن را تفریح مورد علاقهٔ خود در گذشته یاد کرده‌اند.[۲۵] دولت وقت و مقامات رسمی یزد، قیمت بلیط سینماها را پایین نگاه می‌داشتند تا حتی کسانی که درآمد چندانی ندارند نیز بتوانند برای گذراندن اوقات فراغت خود به سینما بروند. در شهری چون قم که به مراتب بیش از یزد تحت کنترل مقامامت دینی قرار داشته و دارد، اولین سینما در سال ۱۹۷۰ در محله‌ای قرار داشت که در مجاورت حرم نبود، بلکه در فاصله‌ای دورتر از آن و در سوی دیگر رودخانه ساخته شد. این سینما در سال ۱۹۷۵ در اثر آتش‌سوزی که احتمالاً عمدی هم بود، تخریب شد و در بازسازی

> آن هیچ عجله‌ای صورت نگرفت. تنی چند از رهبران دینی که از قدرت نفوذ سینما با خبر بودند و می‌دانستند که نمی‌توانند جلوی اشتیاق جوانان و نوجوانان به سینما را بگیرند، این بحث را مطرح کردند که سینمای تازه‌ای ساخته شود و در آن فیلم‌های دینی و فیلم‌های خانوادگی به نمایش درآید. چندین سال پیش از آن، بحث مشابهی هنگام رواج تلویزیون در ایران صورت گرفته بود و یکی از واعظان مشهور ایران به نام شیخ محمدتقی فلسفی با توجه به گسترش نفوذ تلویزیون این معما را مطرح کرده بود: آن چیست که در قم شب‌ها بلند می‌شود و صبح‌ها می‌خوابد؟ جواب: آنتن تلویزیون. در سال‌های انقلاب یعنی ۱۹۷۷ تا ۱۹۷۹ مسئلهٔ کنترل بر برنامه‌ریزی تلویزیون یکی از اولویت‌های رهبری مذهبی انقلاب ایران بود.[۲۶]

در ده سال حد فاصل ۱۹۶۸ تا ۱۹۷۸ حدود چهارصد و هشتاد فیلم در ایران ساخته شد. بسیاری از این فیلم‌ها به تعبیر منتقدان ایرانی فیلم‌های آبگوشتی و به تعبیر آمریکایی آن، فیلم‌های درجهٔ دو بودند. در عین حال، برخی از بهترین فیلم‌های سینمای ایران در این دوره، که به موج سینمای ایران و سینمای متفاوت مشهور شدند، در جشنواره‌های خارجی نیز با استقبال فراوان روبه‌رو گشتند. این امر با فیلم *گاو* ساختهٔ داریوش مهرجویی در سال ۱۹۶۹ آغاز شد. داستان اصلی و فیلم‌نامهٔ این فیلم را غلام‌حسین ساعدی نویسندهٔ سرشناس ایرانی نوشته است. از این فیلم برداشت‌های سیاسی و اجتماعی متعددی شده است ولی در اصل، فیلم دربارهٔ نحوهٔ برخورد با احساسات درونی است که موفق می‌شود با هوشمندی تمام، موضوع خودشناسی و تفکر دربارهٔ عملکردهای انسان را مطرح کند.

فیلم *گاو* یک روستای نمونه‌ای عقب‌افتاده را نشان می‌دهد. ماجرا دربارهٔ ساکنان این روستاست که در آن گاوی می‌میرد و صاحب آن در اثر درد و

رنج ناشی از آن دیوانه می‌شود تا آنجا که ترس و نگرانی دیگر ساکنان روستا را برمی‌انگیزد. ساعدی در عین حال که نویسنده بود، حرفهٔ روان‌پزشکی را هم دنبال می‌کرد، در سابقهٔ کار نویسندگی خود، تک‌نگاری‌های درخشانی دربارهٔ اقوام مختلف و آداب و سنن آنها، از جمله مراسم *زار* در میان مردم جنوب ایران نوشته بود. او در *گاو* مسئلهٔ سوگواری برای عزیز ازدست‌رفته را بهانه‌ای برای بررسی ساختار فلسفی فرهنگ ایران می‌گیرد و سطح روایی قصه را از یک روستای عقب‌مانده به کل جامعه تعمیم می‌دهد. در فیلم سه رخداد مبهم هستند که به عنوان راهنمای هنری عمل می‌کنند؛ اول از همه اینکه رخداد مرکزی، مرگ گاو مش‌حسن است ولی هیچ وقت معلوم نمی‌شود که چه عاملی باعث مرگ گاو شده، آیا گاو را یکی از ساکنان همین روستا کشته است یا مرگ او در اثر دخالت سه عنصر مرموزی بوده که از روستای دیگری به آنجا آمده بودند تا با کشتن گاو، موقعیت خود را تحکیم کنند. در ضمن خود مرگ گاو هم هرگز جز در چند اشارهٔ ضمنی نشان داده نمی‌شود. تماشاگر هم به اندازهٔ خود ساکنان روستا سردرگم است که برای علت مرگ گاو توجیهات مختلفی می‌آورند؛ زهر چشم (عنصر اجتماعی و داخلی در میان خود روستا)، مار (عنصر طبیعی خارجی) و غریبه‌ها (عمل اجتماعی خارجی). در همین رخداد مبهم که در حال و هوای فیلم اهمیت خاصه دارد، کاربرد تصاویر عزاداری و ازدواج در آن نیز مهم است. تصاویر تلخ و سیاه عزاداری مسلط هستند ولی نوعی بازی مستمر با جنبهٔ روشن‌تر و شادتر زندگی، حس تداوم حیات، هم هست و در پایان، وقتی مردان روستا دربارهٔ بردن مش‌حسن به شهر و پیش پزشک صحبت می‌کنند و می‌کوشند تا چنین اقدامی را صورت دهند، مقدمات مراسم ازدواجی نیز در حال شکل‌گیری است. ابهام سوم، تبدیل سوررئالیستی مش‌حسن به گاو است. او که نگران است مبادا عناصر خارجی به گاو صدمه بزنند، به طور دائم از گاو خود مراقبت می‌کند. مش‌حسن کنار

گاو خود می‌خوابد و این کار باعث شگفتی اهالی روستا می‌شود. در یک روز دنبال خرده‌کاری‌های خود می‌رود و وقتی برمی‌گردد می‌بیند که گاوش مرده است. او ابتدا حاضر به قبول این واقعیت نمی‌شود و آن را انکار می‌کند و سپس مثل گاو از خود صدا درمی‌آورد و مثل گاو رفتار می‌کند و از علوفهٔ آن می‌خورد و اصرار دارد که او گاو مش‌حسن است، نه خود مش‌حسن. مش‌حسن به گاو مبدل می‌شود، البته نه گاوی که روی چهار دست و پا راه می‌رود، بلکه گاوی که چهره، رخسار، رفتار و کارهایش یادآور گاو است. باید بدانیم که از دست رفتن گاو برای یک روستایی فاقد امکانات، امر بسیار مهمی بوده و در نتیجه وسوسه‌های ذهنی مش‌حسن قابل درک است. گاو همه چیز او بود و حیات و بقای مش‌حسن به آن گاو بستگی داشت.

گاو می‌تواند معرف خیلی چیزها باشد، از فرشتهٔ ثمربخشی و تولید در فرهنگ و اسطوره‌های زرتشتی گرفته تا نماد مشکلات سیاسی مدرنیزاسیون و اصلاحات ارضی و همچنین نمادهای حیوانی در ادبیات معاصر ایران ـ *سگ ولگرد* اثر صادق هدایت و *ماهی سیاه کوچولو* نوشتهٔ صمد بهرنگی ــ که ایرانیان را به تفکر دربارهٔ سرشت مسائل و پیوندهای اجتماعی خود ترغیب می‌کنند. در فیلم، چهره‌های خطرناک و تهدیدگر خارجی در واقع نمایندهٔ خطرات واقعی هستند ولی در عین حال چون همیشه در تاریکی و سایه دیده می‌شوند، می‌توانند نمادی از ترس‌های موهوم ـ پارانویا ـ هم باشند، همان ترس‌های افراطی که به تدریج در وجود مش‌حسن شکل می‌گیرند و تعمیم می‌یابند و به غم و غصهٔ علاج‌ناپذیر او بدل می‌شوند. ارتباط میان صحنه‌های عزا و عروسی نیز این فکر را مطرح می‌کند که زندگی سالم و طبیعی همیشه راه‌هایی برای کنارآمدن با تراژدی، مرگ و غم و غصه پیدا می‌کند و روستاییان در نهایت تلاش می‌کنند تا با غم و غصه‌های مش‌حسن کنار بیایند و در انتها امیدوارند که پزشک شهر بتواند این انکار مرگ گاو و ناراحتی‌های روان او را به غم و غصه‌ای معتدل و

موجه بدل کند. غم و غصه یک رویکرد فلسفی هم هست که از خلال شعر که ملازم روح و روان انسان است، می‌تواند تجلی بیرونی پیدا کند و در ادعیه و سوگواری به منصهٔ ظهور می‌رسد. غم و اندوه با درک عمیق، توجه و اشراف بر سرشت واقعیت و توسعهٔ صبر، بردباری و قدرت استحکام درونی سروکار دارد.

تصویر دوم: انقلاب/ آگوست ۱۹۸۷، شهر آبادان

در روز ۲۸ مرداد سال ۱۳۵۷ یعنی در بیست و پنجمین سالگرد این روز سرنوشت‌ساز در تاریخ حکومت محمدرضا پهلوی، تراژدی تکان‌دهنده‌ای به وقوع پیوست. در آتش‌سوزی سینما رِکس در شهر آبادان، ۴۰۰ نفر جان خود را از دست دادند. این رخداد به یک نقطهٔ عطف مهم در جریان رویدادهای انقلاب در سال‌های ۷۹ـ۱۹۷۷ بدل شده است. گرچه در همان ایام که مصادف با فرا رسیدن ماه مبارک رمضان بود، چندین سینمای دیگر هم در اعتراض به اینکه فیلم‌های خارجی تبلیغ‌کنندهٔ سکس و دیدگاه‌های غربی را نشان می‌دادند به آتش کشیده بودند ولی این‌بار مردم پلیس مخفی شاه (ساواک) را عامل آتش‌سوزی سینما رِکس می‌دانستند. این سینما در محلهٔ کارگری شهر قرار داشت و محل رفت‌وآمد نخبگان شهر و خارجیان نبود؛ فیلمی که در آن روزها در این سینما به نمایش درمی‌آمد، یک فیلم ایرانی ـ *گوزن‌ها* ساختهٔ مسعود کیمیایی ـ بود، نه یک فیلم خارجی. با این همه ادارهٔ آتش‌نشانی به روشنی در اطفای حریق کُندی و کوتاهی نشان می‌دهد؛ ماشین‌های آتش‌نشانی پس از ورود به محل حادثه نتوانستند کار مثبتی از خود نشان دهند و مأموران پلیس اجازه ندادند که مردم شهر در عملیات نجات شرکت کنند.

کنترل بر سینما، به عنوان ابزار تولید یک وسیلهٔ فرهنگی بسیار قدرتمند، یکی از اهداف انقلاب اسلامی ایران بود. برخی از فیلم‌های پیشروتر موج نوی سینمای ایران، گرچه خود را به عنوان نقد سیاسی حکومت استبداد شاه

تصویر می‌کردند ولی از سوی مقامات مذهبی و عامهٔ مردم به عنوان آثار منحط و پوچ‌گرایانه مردود شمرده می‌شدند. گزارش‌هایی در دست هست و گویای آن است که وقتی فیلم‌هایی مانند فیلم *مغول‌ها* ساختهٔ پرویز کیمیاوی (۱۹۷۳) اکران شده بودند، تماشاگران خشمگین صندلی‌های را از جا کنده یا پارچه‌های روی صندلی را با تیلغ و چاقو پاره کرده بودند. این امر بیش از آنکه به محتوای فیلم ربط داشته باشد، ناشی از آن بود که چون تکنیک فیلم‌ساز را در این فیلم درک نمی‌کردند، سرخورده و عصبانی شده بودند. *نبرد فرهنگی* (*kulturkampf*) نه تنها میان دولت و مخالفان در جریان بود ـ و در جریان انقلاب شکل تراژیک‌تری به خود می‌گرفت ـ بلکه بین نخبگان و قشر مذهبی/ عوام نیز ـ که زیبایی‌شناسی متفاوتی داشتند و گفتمان همدیگر را درک نمی‌کردند ـ نبرد فرهنگی دیگری در جریان بود. گروه دوم، نخبگان پیشتاز (آوانگارد) را به خاطر نهیلیسمِ نهفته در افکارشان مورد انتقاد قرار می‌دادند و گروه اول نیز متقابلا گروه دوم را به تکرار داستان‌های قدیمی تکراری متهم می‌کردند.

مغول‌ها یک اثر مالیخولیایی و در عین حال طنزآمیز دربارهٔ اضمحلال تدریجی و غیرقابل‌مقاومت فرهنگ ایرانی در برابر تکنولوژی غربی است که در نهایت سبب خواهد شد تا فرهنگ ایرانی کهنه و منسوخ جلوه کند. این فیلم دربارهٔ انهدام فرهنگ شفاهی و حتی فرهنگ سینمایی جامعهٔ ایران، در اثر رواج و گسترش تلویزیون و برنامهٔ مبتذل آن است. فیلم با صحنه‌ای افتتاح می‌شد که در آن فیلم‌ساز تکنولوژیک و خارجی (فرانسوی)، سینما را مورد بررسی قرار می‌دهد و روی مراحل اولیهٔ شکل‌گیری تصویر متحرک در تاریخ سینما کار می‌کند. به تدریج تکنولوژی فرانسوی و محتوای ایرانی در هم ادغام می‌شوند. همسر کارگردان مشغول مطالعهٔ کتاب *تاریخ مغول‌ها* اثر عطامُلک جُوِینی است و در همان حال فیلم‌ساز می‌کوشد تا تصاویری از

ترکمن‌های ملبس به لباس‌های سنتی را با تصاویری از مای‌بریج[1] تلفیق کند. از پیرمردی دربارهٔ تاریخ و گذشته، دربارهٔ مغول‌ها، سؤال می‌شود و او به آیینه‌ای می‌نگرد. فیلم به مدد استفاده از یک شیوهٔ مدرنیستی مونتاژ، نمادهای مشهور فرهنگ ایرانی ـ دراویش، ترکمن‌ها، قلعه‌های گِلی برجامانده از اعصار پیشین، کاروان‌سرا، آسیاب بادی، شاه‌نامه‌خوانی (نقالی) ـ را با ارجاعات امروزی و معاصر (برج تقویت امواج، دربازکن برقی، ارجاع به فیلم‌های اروپایی) تلفیق می‌کند. در پایان نه تنها بازیگران فیلمی که فیلم‌ساز می‌سازد، نیات و افکار او را درک نمی‌کنند (و مرتب از او می‌پرسند: سینما چیه؟) بلکه خود او در نهایت توسط برج تقویت امواج که به صورت دستگاه اعدام گیوتین درمی‌آید، کشته شده و سر از تنش جدا می‌شود و مثل قوطی محتوی فیلم، چرخ می‌خورد و دور می‌شود.

تصویر سوم: فیلم‌های پس از انقلاب/ از اواسط تا اواخر دههٔ ۱۹۸۰

فیلم‌های *دستفروش* (۱۹۸۶) و *عروسی خوبان* (۱۹۸۸) از ساخته‌های محسن مخملباف، به گمان بسیاری در ایران، به عنوان نقدهای تند و صریحی بر انقلاب اسلامی، آن هم از سوی کسی که خودِ او زمانی یکی از سردمداران حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی بود، ارزیابی شده است. گفته می‌شد مخملباف مخالف پذیرش قطعنامهٔ سازمان ملل از سوی آیت‌الله خمینی برای پایان دادن به جنگ ایران و عراق بود؛ چرا که آن را خلاف اعتقادات آیت‌الله خمینی و شهادت‌طلبی‌های وی از جوانان می‌دانسته و معتقد بوده که به نسل جوان ایرانی ـ که جان خود را در این جنگ به امید عبور از کربلا به سمت قدس فدا کردند ـ خیانت شده است.

عروسی خوبان قصهٔ زندگی یک عکاس جنگی است که در اثر جراحات وارده در طی جنگ، هوش و حواس خود را از دست می‌دهد و به یک تیمارستان فرستاده می‌شود. نامزدش او را نجات می‌دهد و آنان ایامی را

---

1. Muybridge

در تهران به عکاسی از نابسامانی‌های اجتماعی می‌گذرانند که طبق وعدهٔ انقلابیون قرار بود که تمامی آنها از صحنهٔ جامعه محو شده باشد. دوربین مخملباف در این فیلم کم و بیش همان نقشی را بازی می‌کند که در فیلم کیارستمی بر عهده دارد.

دستفروش به لحاظ سبکی، یک فیلم ابداعی و ابتکاری سه اپیزودی، با سه داستان به هم پیوسته است؛ داستان اول که ماجرای آن در خراب‌آبادهای اطراف جنوب تهران رخ می‌دهد، با الهام از داستان کوتاهی نوشتهٔ آلبرتو موراویا ساخته شده و قصهٔ زوجی را بازگو می‌کند که سه کودک معلول ناشی از سوءتغذیه دارند. زن باز هم حامله است و شوهر ملتمسانه از زن می‌خواهد که کودک را در زایشگاه رها کند تا شاید از زندگی معقولی برخوردار شود، ولی زن نمی‌تواند نوزاد را در آنجا رها کند و در نتیجه آن دو می‌کوشند تا جاهای دیگری برای سر راه گذاشتن نوزاد پیدا کنند و از دور مراقب آن باشند که فرزندشان عاقبت خوبی پیدا کند و بهره‌مند از خانواده‌ای شود که به او علاقه و توجه نشان دهند ولی تلاش‌های آنان به دفعات ناکام می‌ماند. در فیلم شاهد صحنه‌های دلخراش و وحشتناکی از پرورشگاه‌هایی هستیم که حتی این زن و شوهر ناتوان هم حاضر نمی‌شوند کودک خود را در آنجا رها کنند.

دومین قسمت فیلم، به نوعی مُلهَم از فیلم *روانی*[1] اثر آلفرد هیچکاک، دربارهٔ مرد جوان مجنونی است که از مادر پیر خود نگاهداری می‌کند. او که در اثر روزمرگی مکانیکی فرهنگ دچار جنون شده، وسوسهٔ ساعت و حرکت عقربه‌ها و امور روزانه و رسیدگی به کارهای جاری زندگی را دارد. در یک صحنهٔ بسیار خنده‌دار و تا حدی مسخره، او حتی نمی‌تواند از یک خیابان شلوغ در حول و حوش بازار مرکزی تهران عبور کند. در اواخر این قسمت از فیلم، او توسط سرنشینان یک اتومبیل ربوده شده و پس از آنکه

1. Psycho

کتک مفصلی می‌خورد، از اتومبیل به بیرون پرت می‌شود. در پایان شخصیت‌های مختلف هر سه قسمت فیلم دور هم جمع می‌شوند و درمی‌یابیم که تبهکاران قسمت سوم فیلم همان ربایندگان هستند و زوج فقیر قسمت اول فیلم را می‌بینیم که در کیسه‌های خریدی که هنگام ربوده شدن از دست او به زمین پرت شده، دنبال خوراکی و چیزهایی به درد بخور هستند.

قسمت سوم هم که به سبک *فیلم نوآر*[1] فیلمبرداری شده در بازار و قهوه‌خانه‌ای رخ می‌دهد که در آن تبهکاران و آوارگان افغانی رفت‌وآمد دارند. این قسمت دربارهٔ مردی است که از سردسته‌های خود هراس دارد و دست آخر به مرگی جانکاه و بی‌هدف کشته می‌شود ولی پیش از آنکه واقعاً بمیرد، چندین‌بار در خیال خود می‌بیند که به قتل می‌رسد. خود مخملباف در زمان اکران فیلم گفته بود که در این فیلم تلاش دارد تا به روایت مشخص سینمایی اسلامی دربارهٔ تولد، زندگی جوانی، میان‌سالگی و مرگ دست پیدا کند و آن را به مدد نمادهای رنگ و صدا به نمایش بگذارد (ترکیب رنگ آبی آسمانی نماهای آغازین فیلم از یک جنین با رنگ‌های تیرهٔ پایان فیلم که تصویر مرگ را نشان می‌دهد) و نادرست است که از آن به عنوان نقد جامعه برداشت شود؛ چون فیلم به هیچ وجه قصد نقد اجتماعی ندارد ولی معنای فیلم و شهادت کسی که در فیلم *کلوزآپ* کیارستمی ادای مخملباف را درمی‌آورد، به خوبی گواه آن است که مضمون نقد اجتماعی در این فیلم چیزی نیست که از دید مخاطبان ایرانی فیلم یا دیگر فیلم‌سازان همفکر و همراه او دور بماند.

اواخر دهۀ ۱۹۹۰

در سال ۱۹۹۷ دو فیلم در میان تماشاگران سینمای ایران سر و صدای فراوانی به پا کرد. اولین آنها فیلم *طعم گیلاس* (۱۹۹۷) ساختهٔ عباس کیارستمی بود که عرصهٔ تازه‌ای را در اخلاقیات ایرانی مطرح کرد و قصهٔ

1. Film Noir

زندگی مردی را به نمایش گذاشت که به دیگران پول پیشنهاد می‌کند تا پس از آنکه دست به خودکشی زد، او را به خاک بسپارند. دومین فیلم نیز *لیلا* ساختهٔ داریوش مهرجویی بود که با دو واکنش خوب و بد از سوی تماشاگران مواجه شد. این فیلم که به طرح یک مسئلهٔ مهم اجتماعی می‌پرداخت، قصهٔ زندگی یک زن جوان عقیم را بازگو می‌کرد که مادرشوهرش از او می‌خواهد تا به همسرش کمک کند که زن دیگری پیدا کند و از او بچه‌دار شود و در این میان یک رشتهٔ ناکامی و مصیبت بر سر شخصیت‌های مختلف می‌آید.

طعم گیلاس یک حکایت تمثیلی دربارهٔ سه آدم مختلف است که به آنان پیشنهاد می‌شود پس از خودکشی شخصیت اصلی فیلم، او را به خاک بسپارند و در قبال این اقدام پول دریافت کنند ولی هر سهٔ آنان واکنش‌های اخلاقی و عملی متفاوتی از خود بروز می‌دهند؛ یک نوجوان روستایی کُرد، که دو ماه است به خدمت نظام‌وظیفه رفته و فرسنگ‌ها از خانه و کاشانهٔ خود دور افتاده است، پس از شنیدن این پیشنهاد به شدت می‌ترسد و خود را از قهرمان ماجرا دور نگه می‌دارد؛ یک طلبهٔ افغان، که به دیدار دوستی آمده که در نگهبانی یک ساختمان در دست احداث مشغول است، به قوانین اسلامی مخالف خودکشی متوسل شده و حاضر به کمک نمی‌شود، و سرانجام یک تُرک‌زبان متخصص خشک کردن حیوانات ـ تاکسیدرمی ـ که برای عمل جراحی دختر خود به پول احتیاج دارد، سعی می‌کند تا با توسل به طنز و شوخی، قهرمان ماجرا را از تصمیم خود منصرف کند. در فیلم تشابه‌های زیادی با قصهٔ کوتاه مشهور صادق هدایت به نام بوف کور («در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره آدم را از دورن می‌خورد») و همچنین با فیلم *گاو* ساختهٔ داریوش مهرجویی (سایه‌ها، فیلم نوآر، انزوا در برابر زندگی جمعی) به چشم می‌خورد. فیلم از لحاظ بصری، سرشار از عناصر به پایان نرسیده است. ساختمان‌های نیمه‌تمام، نگهبانی که چای دم می‌کند ولی

چای کناری می‌ماند و هرگز نوشیده نمی‌شود. فیلم در ضمن مملو از شمایل‌هایی است که فیلم‌های پیشین کیارستمی را یادآور می‌شود: تک‌درخت زندگی، جاده‌ای مارپیچ، اتومبیل لَندرُور. همچنین شمایل‌ها و نمادهای بارز فرهنگ ایرانی: ماهی که پشت ابر پنهان است (اشاره‌ای به قرآن)، کرکس‌ها و سگ‌ها (که قادر به مشاهدهٔ جهان پس از مرگ بوده و به روی شیاطین ناپاکی و مرگ عوعو سر می‌دهد). همچنین در فیلم، نهادهای اجتماعی هم مطرح می‌شوند: ارتش (درِ قالب پسر کُرد)، نیروی کار (افغان‌ها)، دین (طلبه) و آموزش و پرورش (مدارک تحصیلی متخصص خشک کردن حیوانات). پایان مهم و دوپهلوی فیلم ـ که در زنده نگاه داشتن آن به عنوان یک تمثیل نقش حیاتی دارد ـ برای مقامات تصمیم‌گیرنده دربارهٔ اکران فیلم نگران‌کننده بود و سبب شد که فیلم با وجود موفقیت در جشنواره‌های جهانی، تا مدتی از اکران در داخل ایران باز بماند. برای مقامات سینمایی، همین فکر که ممکن بود قهرمان فیلم دست به خودکشی بزند، تفکری غیراسلامی بود و به همین خاطر به فیلم این نکته اضافه شد که این فقط یک فیلم است و واقعیت می‌تواند غیر از این باشد، ولی به هر حال، فیلم پایان دوپهلو و مبهمی دارد. قماری که قهرمان فیلم به آن دست می‌زند، یک جور رولت روسی است که در آن او به یاوری نیاز دارد تا بتواند به یک نتیجهٔ روشن و صریح برسد. اگر قرار نیست بمیرد او را تکانی بدهد و از این توهّم برهاند، و اگر مرده است او را به خاک بسپارد.

افزون بر آن، در جریان ماجرای فیلم، شخصیت اصلی به تدریج از انزوا و عدم امکان ارتباط با دیگران فاصله می‌گیرد؛ در صحنه‌های افتتاحیهٔ فیلم، پرسش او از مردی که در باجهٔ تلفن ایستاده است، بسیار ناشیانه و خام‌دستانه جلوه می‌کند؛ سپس در صحنهٔ بعد که او درخواست خود را با قالی‌فروشی در میان می‌نهد، حالت انسانی‌تری به خود می‌گیرد؛ در برخورد با نوجوان سرباز کمی فضول و کنجکاو به نظر می‌رسد و در مواجهه با

طلبهٔ دیگر کاملاً جنبهٔ تهاجمی به خود می‌گیرد و از جمله می‌گوید، «من می‌دانم چی فکر می‌کنی ولی...»، هرچند هنوز تردیدهایی دارد، «من با زبانت یا ذهنت کاری ندارم، فقط با دست‌هایت کار دارم» و در گفت‌وگو با مرد ترک‌زبان به نظر می‌رسد که به خاطر درد و رنج‌هایی که پیرمرد متحمل می‌شود، به نوعی با همدیگر درد مشترک دارند، یکدیگر را درک می‌کنند و در این مورد او نیست که پرس‌وجو می‌کند، بلکه مرد ترک‌زبان است که حرف می‌زند و سعی دارد قهرمان فیلم را هم درگیر کند. و سرانجام در پایان، شخصیت اصلی فیلم برمی‌گردد تا به خود اطمینان دهد که مرد ترک‌زبان با او خواهد بود، او را تا پل صراط همراهی خواهد کرد، او را تنها نخواهد گذاشت و چون نمی‌داند که ماحصل تصمیم او چه خواهد بود، در انتظارش خواهد ماند؛ این یک جور قمار است، او می‌خواهد که خداوند برایش تصمیم بگیرد و یک نفر آنجا باشد که اگر بنا باشد او زنده بماند، بیدارش کند. صحنهٔ گشایش فیلم، صحنهٔ درخشانی از پیچیدگی و ابهام است و این ابهام در سراسر فیلم حضوری مسلط دارد؛ او را درون اتومبیل خود می‌بینیم که در خیابان‌های تهران با سرعت آهسته می‌راند. به گروه‌های مختلف مردم که اینجا و آنجا جمع شده‌اند، نگاه می‌کند. او شاید دنبال یک یا دو نفر کارگر می‌گردد (کارگر می‌خوای؟ چند نفر؟ می‌تونی دو تا برداری؟)؛ او شاید هم‌جنس‌باز است و دنبال مردی می‌گردد؛ شاید دنبال دوست و رفیقی می‌گردد... در نقد شاعرانهٔ ژائو بهیل دربارهٔ این فیلم تنها صحنه‌ای که از خانهٔ مرد در فیلم نشان داده می‌شود، آن را از بیرون و در سایه‌ها می‌بینیم؛ در جهان واقعی، همان‌طوری که هست، او چیزی جز سایه نیست و تنها در جاده‌های فرعی و انکارها و این شیوهٔ مبهم داستان‌گویی است که زندگی او تداوم می‌یابد. زندگی روزمره، آشفته و موهوم است؛ چک و چانه زدن با دیگران سخت است؛ به این تعبیر، فیلم با مضامینی که در گاو و بوف کور مطرح شده بودند، بازی می‌کند.

تفسیر

تصادفی نیست که جذاب‌ترین سنت‌های سینمایی دربارهٔ کشف دینی معاصر باید از جوامعی ناشی شده باشند که بیش از دیگر جوامع با خشونت‌های اجتماعی روبه‌رو بوده و تحت تأثیر چشم‌اندازهای اخلاقی متفاوت لیوتاری قرار داشته‌اند. مسئلهٔ هنر، اخلاق و دین پس از هالوکاست بحث مهم و مرکزی اواخر سدهٔ بیستم و اوایل سدهٔ بیست‌ویکم است.

در عید فطیر، یکی از داستان‌های اصلی، به مسئلهٔ چهار فرزند اشاره دارد: فرزند خردمند، فرزند شریر، فرزند ساده‌دل و فرزندی که هنوز کم‌سن‌وسال‌تر از آن است که بتواند پرسش‌های مستقل خود را مطرح کند. از نظر فلسفی، این چهار فرزند، نماد چهار داستان کمی متفاوت در انجیل هستند که داستان بشر از دوره‌هایی از بندگی و فساد تا آزادی را بازگو می‌کند. این بازگویی در سطح قراردادی خود ـ که به لحاظ قومی بر دوش همه قرار می‌گیرد، فارغ از اینکه اجدادشان برده بوده یا نبوده باشند ـ به زبانی روان‌شناسانه بیان می‌شود؛ برخی می‌پرسند تا بهتر درک کنند، برخی می‌پرسند تا دعوایی را آغاز کنند، برخی ساده‌تر از آن هستند که پرسش‌های زیادی مطرح سازند و برخی نیز هیچ پرسشی را پیش نمی‌کشند. در تاریخ یهود مهاجرت‌های متعددی صورت گرفته است و این تاریخ سرشار از روایت‌های مختلف برای خانواده‌هایی است که زندگی آنان تحت تأثیر این جابه‌جایی و سکونت دوباره، شکل گرفته است. واژهٔ عبری *ساده* برای فرزند سوم، *تام*، است که در ضمن به معنای وحدت عرفانی با پروردگار هم هست. این نکته در سالیان اخیر مرا به بازگویی‌های خویش به این سمت رهنمون شده است که به یک نوع چندلایگی تاریخی‌شده قائل باشیم؛ اینکه مسائل مربوط به مراسم، با مهاجرت از مصر ارتباط دارد که طی آن بخش عمدهٔ ساختار آیینی سنت یهود قوام یافت؛ مسائل مربوط به قواعد و مقررات و داوری‌ها با دورهٔ اسارت در بابل و دوره‌ای که طی آن دو تلمود

نوشته شده بودند، مرتبط است که طی آن سنت هرمونتیک روشنفکری و خودیابی و بازآفرینی یهودی پا به عرصهٔ وجود نهاد؛ مسئلهٔ مرتبط به *تام* نیز با اخراج دسته‌جمعی یهودیان از اسپانیا و پخش و پراکندگی یهودیان در نقاط مختلف (و به‌ویژه شهرهای بزرگ) و متعاقب آن شکوفایی خلاقیت یهودی و ـ به‌ویژه ـ سنت‌های عرفانی آن همراه بوده که *تام* به آن تعلق درد. ولی مهم‌تر از همه کودکی است ـ که هنوز کم‌سن‌وسال‌تر از آن است که بتواند پرسشی مطرح کند، با ناتوانی الاهیات، فلسفه و هنرِ *پساهالوکاست* ارتباط دارد ـ که می‌خواهد بفهمد چگونه این پرسش را در سر سامان دهد.

احتمالا استفهامات تئودور آدورنو، پل سلان و امانوئل لویناس دربارهٔ بحران‌های اخلاقی هنر در همین نکته ریشه دارد و اینکه سینما چگونه می‌تواند مکمل چهارچوب‌های پیشین مباحث اخلاقی باشد که به طور سنتی توسط اسطوره‌شناس، اشعار حماسی، نمایش‌نامه‌های شکسپیر و شعر پسارومانتیک مطرح شده بودند. سینما در اینجا می‌تواند کارساز باشد ولی نه به منزلهٔ تصویر یا عرضهٔ مستقیم (پرستش اسلوب انجیلی یا شیوه‌های غیراخلاقی لویناسی) بلکه به عنوان مولفی که نشانه‌شناسی، زاویه‌بندی دوربینی و قاب‌بندی را برای طرح پرسش و بازکردن باب بحث (تفسیر پایان‌ناپذیر کار مفسر) به‌کار می‌گیرد تا به همهٔ فرهنگ‌ها، ورای همهٔ اسطوره‌سازی‌های محلی دست بیندازد و به عرصهٔ گسترش‌یابندهٔ تخیل فردی، از جمله همهٔ احتمالات مطرح در پاسخ، دست بیابد.

عملکرد اخلاقیات در سینمای ایران

فیلم‌هایی که در بالا به آنها اشاره شد، تنها نمونه‌های اندکی از گفتمان جدید سینمایی هستند. ایران در دههٔ پیش از انقلاب اسلامی و سال‌های ۷۹ـ۱۹۷۷، صنعت سینمایی چشمگیر و قدرتمندی خلق کرده بود. من در مقاله‌ای که در سال ۱۹۸۴ نوشتم، به بررسی برخی از فیلم‌های این سینما

پرداختم (و همچنین برخی آثار ادبی در زمینهٔ داستان کوتاه را مورد نقد و بررسی قرار دادم) و از آنها به عنوان ابزاری برای تجزیه و تحلیل فرهنگ سیاسی متأثر از طبقات اجتماعی بهره بردم و این بحث را مطرح کردم که ادبیات و سینمای مدرنیستی ایران به گفتمان تازه‌ای به موازات سابقهٔ داستان‌سرایی اسطوره‌ای ـ تمثیلی، نقالی، شعر و شاعری و مباحث دینی دربارهٔ رخداد کربلا و شهادت امام حسین (امام سوم شیعیان جهان) مبدل شده است.[۲۷] این گفتمان جدید بر محور نوع تازه‌ای از واژگان سوررئالیستی که با داستان‌های کوتاه صادق هدایت در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۲۰ مطرح شده بود، قرار می‌گیرد.

این گفتمان نیز، همتای گفتمان‌های قدیمی به عنوان ابزاری برای درک تمثیل‌هایی که برای ارزیابی اخلاقی بحران‌های زندگی به‌کار می‌روند، در خدمت جامعهٔ معاصر قرار می‌گیرند ولی این گفتمانی بود که فقط بخش‌هایی از جامعه آن را درک می‌کردند و در نتیجه برای مردم‌شناسی چون من، یک راه دستیابی به گفتمان‌های فرهنگی رقیب یکدیگر به حساب می‌آمد. همان‌طور که می‌دانیم، بخش بزرگی از سیاست‌های فرهنگی دههٔ ۱۹۷۰ دربارهٔ غربی‌شدن، مدرن‌شدن و تکنولوژی افسارگسیخته و کاربرد همهٔ اینها برای وادار کردن ایران به تأمین نیازهای غرب صنعتی بود. در میان طبقات دینی جامعه، نارضایتی دوگانه‌ای به چشم می‌خورد؛ آنان هم از این گفتمان جدید سینمایی و ادبی ناخشنود بودند و آن را پوچ‌گرا می‌دانستند و هم از روشنفکران جامعه نارضایتی داشتند که طبقات مذهبی اجتماع را صرفاً کهنه‌گرا و تکرارکنندهٔ مسائل قدیمی و ازرواج‌افتاده معرفی می‌کردند. با این همه، من در بررسی‌های خود متوجه یک نوع ساختار فلسفی شدم که در نهایت به بردباری و اراده منتهی می‌شد.

و بعد انقلاب پیروز شد و برای دورهٔ کوتاهی تولید فیلم در ایران متوقف گشت، ولی پس از سه چهار سال بار دیگر تولید فیلم سینمایی در ایران رو به

رشد نهاد. برخی از این فیلم‌ها، صرفاً فیلم‌های تبلیغاتی بودند، که یا داستانی قدیمی و دینی را مطرح می‌کردند، یا فیلم‌هایی بودند که به قصد تحریک و بسیج جوانان ساخته می‌شدند و از آنان می‌خواستند تا برای جنگ در برابر نیروهای عراقی به واحدهای مقاومت بسیج بپیوندند. باید گفت که این‌گونه فیلم‌ها روزبه‌روز بیشتر ساخته می‌شدند. نغمه سهرابی به مطالعهٔ این فیلم‌ها پرداخته است و به این نکته اشاره می‌کند که برخی از فیلم‌های خوب در میان این مجموعه‌آثار، در معیارهای خود فیلم‌های بسیار درخشانی هستند و از چند نظر شایسته توجه‌اند. این فیلم‌ها برخلاف فیلم‌های آمریکایی که دربارهٔ جنگ ساخته شده و می‌شوند، به ندرت دشمن را نشان می‌دهند، و بیشتر بر جنبه‌های خودشناسی، فداکاری و ازخودگذشتگی، غلبه بر ترس و حمایت و توجه متقابل بین فرمانده و تک‌تک پاسداران و همچنین به جداافتادگی سربازان در جبهه اشاره دارند.[۲۸] فیلم‌های جنگی کماکان ساخته می‌شوند و ژانر مستقل خود را دارند. بسیاری از آنها در تلویزیون به نمایش درمی‌آیند. بسیاری از این فیلم‌ها توسط کسانی ساخته شده و می‌شود که خود سابقهٔ حضور در جبهه دارند و پس از کسب چنین تجربه‌ای بود که به فیلم‌سازی رو آوردند. سهرابی بین فیلم‌های این فیلم‌سازان و فیلم‌های فیلم‌سازانی که هرگز به خط مقدم جبهه پا ننهادند، تفاوت بارزی قائل است ولی فیلم‌های دیگری هم هستند که ظاهراً الگوی فیلم‌های موج نوی سینمای ایران در سال‌های پیش از انقلاب را دنبال می‌کنند و در عین حال از مشخصه‌های بارز فیلم‌های هالیوودی یا مضامین مبتذل فیلم‌های آبگوشتی که بیشتر حول محور شرافت و انتقام دور می‌زد، دوری می‌جویند و کماکان می‌توانند نقدهای اجتماعی قابل‌قبولی مطرح کنند.

دو تن از فیلم‌سازان دورهٔ پس از انقلاب هستند که برخی از ویژگی‌ها و مشخصات بارز سینمای پس از انقلاب ایران را تعریف می‌کنند. یکی از آن دو مخملباف است که زمانی در حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی

فعالیت می‌کرد ولی در دوره‌ای و پس از آنکه [امام] خمینی، قطعنامهٔ آتش‌بس سازمان ملل و پایان‌دادن به جنگ با عراق را پذیرفت، با وی از در مخالفت درآمد و اعتقاد داشت که خون جوانان بسیجی که در راه آرمان‌های انقلاب و جنگ جان خود را از دست دادند، به هدر رفته است و سازش با شیطان معنا ندارد. مخملباف در کارنامهٔ سینمایی خود فیلم‌های بسیار متنوعی دارد که برخی از آنها نقاط عطف تعیین‌کننده‌ای در گفتمان سینمای ایران در سال‌های پس از انقلاب به حساب می‌آیند و از جملهٔ این آثار می‌توان به فیلم‌های *دستفروش*، *عروسی خوبان*، *سلام! سینما*، *بایکوت*، *نوبت عاشقی* و *نون و گلدون* اشاره کرد. به قول خود او، آنچه در مسیر فیلم‌سازی او جلب توجه می‌کند، این است که از کاربردهای مصرفی سینما فاصله گرفته و بیش از پیش به تکنیک و امکانات مختلف فیلم‌سازی به منزلهٔ رسانه‌ای غنی در بیان افکار و عقاید نزدیک شده است.

نفر دیگر عباس کیارستمی است که نوعی سبک *سینماواریته* مخصوص به خود دارد و در آن از ایجازی بهره می‌برد که روزمرگی را به تمثیل بدل می‌کند. او در بسیاری از فیلم‌های خود، کودکان را مورد توجه قرار می‌دهد، از بازیگران غیرحرفه‌ای استفاده می‌کند، از صدای محیط طبیعی بهره می‌برد و فیلم‌های او سرشار از نماهای محیط و مناظر اطراف است. در سینمای ایران، یک سنت قدیمی فیلم‌سازی دربارهٔ کودکان از سال‌های پیش از انقلاب برجا مانده و در اواخر دههٔ ۱۹۹۰ رایج شده که چنین به نظر می‌رسد که به یک ژانر عبوس و کسل‌کننده بدل شده است. با این همه، مشاهدهٔ پیچیدگی‌های زندگی بزرگسالان از دیدگاه کودکان و نوجوانان و تمثیل‌های کودکی، طرح شیوه‌هایی که آنان برای حل مسائل و مشکلات خود به‌کار می‌برند، جایگاه خود را در اجتماع پیدا می‌کنند و روابط خود را با دیگران بر اساس چک و چانه زدن با آنها می‌سازند، جذابیت‌های خاص خود را دارد. کیارستمی در این کار از مهارت و استادی خاصی بهره‌مند است.

فیلم‌سازان دیگری، چون داریوش مهرجویی و بهرام بیضایی، که از سینمای موج نوی پیش از انقلاب سر بر آوردند، نیز در گفتمان سینمای پس از انقلاب ایران، جایگاه خاصی برای خود دست و پا کردند.

گفتمان سینمایی از آن‌رو گفتمان است که فیلم‌ها، با الهام از همدیگر ساخته می‌شوند، به یکدیگر ارجاع می‌دهند و یک بستر بینامتنی بین خود ایجاد می‌کنند. این گفتمان سینمایی به رسانهٔ خود، آگاهی و وقوفی کامل دارد و گاه دربارهٔ خود فیلم‌سازی هم در فیلم نظر می‌دهد و به آن ارجاع می‌دهد. مهم‌تر از همه، این گفتمان سینمایی یک گفتمان فرهنگی هم هست، به این تعبیر که وسیله‌ای تمثیلی برای بحث دربارهٔ رفتارهای اخلاقی و طرح بحران‌های روحی و روانی و یافتن امکانات، محدودیت‌ها و پیامدها هم به حساب می‌آید (به موازات کاربردهایی که اشعار فردوسی، حافظ، سعدی و مولوی در جامعه داشته و کماکان دارند) این فیلم‌ها گاه هم از نظر سیاسی و هم از دیدگاه اخلاقی، جنجالی و بحث‌انگیزند. این بحث را می‌توان مطرح کرد که سینما گاه زمینه‌ای برای طرح انتقادهای اجتماعی از مقامات حکومتی ایران نیز بوده است. لازم به ذکر است که رئیس‌جمهور وقت ایران، سیدمحمد خاتمی، سال‌های سال در مقام وزیر ارشاد، از سینمای ایران پشتیبانی کرد و انتخاب او به ریاست‌جمهوری، تا اندازهٔ زیادی بر اساس تبلیغاتی که بر ایجاد یک جامعهٔ مدنی انجام داد، امکان‌پذیر شد.

من پیشتر به فیلم *کلوزآپ* کیارستمی برای طرح بحث داوری سینمایی اشاره کرده‌ام. دیگر فیلم بسیار مشهور کیارستمی *زندگی و دیگر هیچ* نام دارد که آن هم با یک ماجرای واقعی آغاز می‌شود. کارگردان و پسرش با اتومبیل عازم منطقه‌ای می‌شوند که در اثر زلزله‌ای مهیب در شمال ایران ویران شده و هدف آنان یافتن نوجوانی است که در یکی از فیلم‌های پیشین کیارستمی بازی کرده بود. در این صحنه‌ها، با تلاش‌های مردمی روبه‌رو هستیم که با صبوری و پشتکار خیره‌کننده‌ای ساختمان‌های تخریب‌شده را

پاکسازی می‌کنند و هر وقت می‌توانند به کمک دیگران می‌شتابند ولی معمولاً کار زیادی از دست آنان ساخته نیست. صحنهٔ پایانی به نوعی تصویرنگاری همین مضمون است. دو پسرکی که کیارستمی آنها را سوار ماشین خود کرده تا بخشی از راه را با اتومبیل طی کنند، از ماشین او پیاده می‌شوند و به کیارستمی هشدار می‌دهند که پیچ بعدی، سربالایی بسیار تندی است و او برای اینکه بتواند این سربالایی را پشت سر بگذارند، باید دور زیادی بردارد. در یک نمای از دور، جاده‌ای را می‌بینیم که سراشیبی از تپه‌ای پایین می‌رود و سپس بلافاصله به یک سربالایی بسیار تند ختم می‌شود. اتومبیل کیارستمی موفق نمی‌شود همهٔ آن سربالایی را طی کند و او به ناچار با احتیاط عقب می‌نشیند و به پایین تپه بازمی‌گردد. مردی که یک کپسول گاز حمل می‌کند می‌ایستد تا در هل‌دادن اتومبیل به او کمک کند و کیارستمی دوباره تلاش می‌کند تا سربالایی را پشت بگذارد، نزدیکی‌های نقطهٔ اوج جاده، توقف می‌کند و منتظر مرد می‌ماند، او را سوار می‌کند و اتومبیل در پیچ و خم‌های جاده از نظرها ناپدید می‌شود.

هر دوی این فیلم‌ها دربارهٔ مشکلات زندگی در ایران در سال‌های پس از انقلاب اسلامی حرف‌هایی برای گفتن دارند. این فیلم‌ها در ضمن در بستر گفتمان فیلم‌های اجتماعی در دورهٔ پس از انقلاب، فیلم‌های مهمی هستند. از دیگر فیلم‌هایی که پیش از این دو اثر، بستر مناسبی برای این گفتمان سینمایی ایجاد کردند، می‌توان به فیلم‌های *دستفروش* و *عروسی خوبان* ساختهٔ محسن مخملباف اشاره کرد که در بالا به اجمال از آنها یاد کرده بودیم. فیلم دیگر مخملباف به نام *سلام! سینما* نیز تقابلی میان جایگاه سینما در دورهٔ پس از انقلاب با دورهٔ پیش از انقلاب را مطرح می‌کند و به نوعی نقطهٔ مقابلی برای فیلم *مغول‌ها* ساخته پرویز کیمیاوی به حساب می‌آید، که فیلمی دربارهٔ تهاجم تلویزیون به جامعه و فرهنگ ایران در سال‌های پیش از انقلاب بود. فیلم مخملباف از یک زمینهٔ مضمون نقد اجتماعی بهره‌مند است

و بسیاری از ایرانیان آن را اعتراضی به سیاست‌های کنترلی دولت نسبت به سینما و تولیدات سینمایی تعبیر کردند. هم *سلام! سینما* و هم *مغول‌ها* به ریشه‌های سینما در ایران بازمی‌گردند. *مغول‌ها* همان‌طور که پیشتر توضیح داده شد، تلویزیون را به عنوان یک تکنولوژی غربی می‌بینند که فرهنگ ایران، به‌ویژه فرهنگ شفاهی، را رو به زوال می‌برد و در عین حال مخرب سینمای ایران هم هست.

برعکس، فیلم مخملباف بازتاب‌دهندهٔ حس طنز خوش‌ساختی است و اطمینان می‌دهد که جامعهٔ ایران قادر خواهد بود بدون از دست دادن تمرکز فرهنگی خود، تکنولوژی جدید را بپذیرد و با آن کنار بیاید. *سلام! سینما* با ورود دوربین فیلمبرداری توسط یکی از پادشاهان قاجار به ایران و نمایش صحنه‌هایی از تهران در آستانهٔ سدهٔ بیستم میلادی آغاز می‌شود و سپس مجموعه‌ای از صحنه‌های مشهور اولین فیلم‌های سینمایی ایرانی را به نمایش می‌گذارد. فیلم سپس فیلمبرداری را که رفتاری شبیه چارلی چاپلین دارد، به ما معرفی می‌کند که زن محبوبش آتیه نام دارد و به او قول می‌دهد که هرگز فراموشش نخواهد کرد و در ضمن به مبانی و اصول سینما وفادار خواهد ماند. او از حکم اعدام پادشاه قاجار، به خاطر فیلمبرداری اندرونی پادشاه و نشان دادن صحنه‌هایی که مجاز به نمایش آنها نبوده است، نجات پیدا می‌کند (این صحنه یادآور صحنهٔ مشابهی در *مغول‌ها*ست که در آن فیلمساز با دستگاه گیوتین به قتل می‌رسد) و سپس شاه را با تشبیه او به یک گاو مسخره می‌کند ـ که به نوعی یادآور فیلم *گاو* داریوش مهرجویی است. فیلم در نهایت با سکانسی رنگی از تکه‌هایی که از فیلم‌های مشهور پیش از انقلاب کنار هم گذاشته شده است و در آنها مردم شادی می‌کنند و در یکی از این صحنه‌ها، در طی نمایی که فیلم *خانهٔ دوست کجاست* عباس کیارستمی را به یاد می‌آورد، از تپه‌ها بالا و پایین می‌روند، پایان می‌پذیرد (شبیه سکانس پایانی فیلم *زندگی و دیگر هیچ*). این سکانس پایانی

مجموعه‌صحنه‌ها که به صورت رنگی ساخته شده است، این وعده را می‌دهد که نباید کاربرد مفید سینمایی برای منفعت جامعه را از یاد برد.

اصول اخلاقی ـ اسلامی روزمره و استثنایی

در پایان این مقاله به چهار فیلم دیگر سینمای ایران اشاره می‌کنم تا دامنهٔ گفتمان سینمایی پس از انقلاب را وسعت بخشم. در این فیلم‌ها، مذهب در پس‌زمینه قرار می‌گیرد ولی کماکان به لحاظ انگیزشی نقش مرکزی را دارد و در یکی از آنها که ساختهٔ یکی از بانوان فیلم‌ساز سینمای ایران است، مسائل طبقاتی و جنسیتی در پیش‌زمینه واقع می‌شوند و در فیلم‌های دیگر آشفتگی‌ها و نابسامانی‌های برجامانده از جنگ ایران و عراق، به عنوان سرمنشأ مشکلات اجتماعی تصویر می‌گردد. پیوندهای جهانی در همه حضوری محسوس دارند و می‌توانند این پرسش را مطرح کنند که آیا تجربیات اخلاقی در بعضی از این داستان‌ها واکنشی به جهانی‌شدن نیست که گویی در جهانی ناپایدار، نقاط ارجاعی، اصول مبانی اجتماعی جدید را جا می‌اندازند و مورد تأیید قرار می‌دهند.

نیاز ساختهٔ علیرضا داوودنژاد (۱۹۹۲) یک اثر اخلاقی است که در آن مشکلات طبقهٔ کارگر، کار طاقت‌فرسای دوخت‌ودوز، کارگری ساختمانی، کفاشی، چاپ و آهنگری به نمایش درمی‌آید. دو پسر نوجوان ساکن جنوب تهران باید برای حمایت از خانواده‌های بسیار فقیر خود کاری پیدا کنند و درآمدی به دست آورند. آن دو وارد چاپخانه‌ای می‌شوند که فقط برای یک نفر در آن کار هست. مدیر چاپخانه برای یک مدت آزمایشی به هر کدام یک کار نصفه‌ونیمه می‌دهد تا آنها را ارزیابی کند. دو نوجوان ابتدا چون رقیب یکدیگر کار می‌کنند، پس از کار به جان هم می‌افتند (به نحوی که عابران آنها را از هم جدا می‌کنند) ولی این رقابت از سوی کسانی که هوادار آنان هستند، شدیدتر است. منصور همسایهٔ یکی از بچه‌ها (رضا) که سعی

دارد به او کمک کند، در کارهای نوجوان دیگر (علی) خرابکاری می‌کند. یک روز، رضا سر کار حاضر نمی‌شود و علی از طریق منصور با خبر می‌شود که رضا ناچار بوده برای مراقبت از مادر بیمارش در منزل بماند. منصور از این فرصت استفاده می‌کند تا به علی نشان دهد که علت کارهای خرابکارانه‌اش چه بوده است و به او می‌فهماند که با این کارها سعی داشته به رضا کمک کند تا آن کار را بگیرد. علی به سراغ رضا می‌رود تا شرایط زندگی او را ببیند و متوجه می‌شود که اوضاع رضا حتی از خود او هم بدتر است. علی کنار می‌کشد تا رضا آن کار را بگیرد. فیلم با صحنه‌ای از گورستان آغاز می‌شود که طی آن پدر علی را دفن می‌کند و او در تمام طول فیلم تلاش دارد تا به آرمان‌های پدر خود وفادار بماند. در صحنهٔ پایانی فیلم علی را می‌بینیم که در یک کارگاه آهنگری کار می‌کند. در این کارگاه علامت‌های دینی ویژهٔ مراسم ماه محرم را می‌سازند. پیام فیلم در همین علامت‌ها نهفته است.

روسری آبی (۱۹۹۵) ساختهٔ رخشان بنی‌اعتماد، قصهٔ فشارهای تحمل‌ناپذیر، اخلاقیات طبقاتی، عرف اجتماعی و شرافت خانوادگی در قالب ماجرای مرد پا به سن گذاشته‌ای است که می‌خواهد به دیگران کمک کند و در عین حال از کمک آنان بهره‌مند شود. فیلم دربارهٔ مرد تنهایی است (با بازی عزت‌الله انتظامی) که همسر خود را از دست داده و مالک کارخانه‌ای است. او که از تنهایی رنج می‌برد، تنهایی کارگران و کارمندان خود را حس و با آنان همدردی می‌کند. او زنی را از محلات فقیر شهر استخدام می‌کند و کم‌کم به او علاقه‌مند می‌شود ولی با این کار آبروی دخترهای خود را به خطر می‌اندازد و دخترانش دائماً به او هشدار می‌دهند که باید مراقب زنانی باشد که می‌خواهند از تنهایی او سوءاستفاده کنند و او را به خاطر پول و ثروتی که دارد از راه به در کنند. این جروبحث‌های میان پدر و دختران سبب می‌شود تا پدر سکتهٔ قلبی کند ولی حالش به تدریج

بهبود می‌یابد. در نهایت، مرد مسن، گذشتهٔ خود را به دست فراموشی می‌سپارد. فیلم با عبور قطاری از روی جاده‌ای به اتمام می‌رسد و از یک‌سو زن فقیر و خانواده‌اش با پای پیاده ظاهر می‌شوند و از سوی دیگر مرد مسن، سوار بر اتومبیل می‌گذرد. رابطه‌ای باقی نمانده است.

آژانس شیشه‌ای ساختهٔ ابراهیم حاتمی‌کیا (۱۹۹۷) با سربازان بازگشته از جبههٔ جنگ، نه به عنوان قهرمان یا آدم‌های بد، بلکه به عنوان کسانی که می‌توانند تجربه‌های جنگی خود را در خدمت مسائل اخلاقی و نیات انسانی خود به‌کار بگیرند و در روند این کشاکش، پیچیدگی‌های اخلاقی هنجارهای اجتماعی را به نمایش بگذارند، برخورد می‌کند. در این فیلم نیز همتای فیلم نیاز، بخش عمدهٔ محتوای دینی فیلم در جزئیات آن نهفته است و بحث‌های اخلاقی در حین گفت‌وگوهایی که در طی فیلم پیش می‌آید، مطرح می‌شوند. حاجی یکی از فرماندهان سابق بسیج است که روزی به طور اتفاقی با عباس، یکی از اعضای سابق گروه خود، مواجه می‌شود که در اثر بمباران‌های نیروهای عراقی در جریان عملیات تهاجمی ۱۹۸۴ به نام *کربلای ۵*، هوش و حواس خود را از دست داده است. پزشکی که او هم در گذشته عضو همین گروه بوده است، مجموعه‌ای از آزمایش‌های پزشکی را روی عباس انجام می‌دهد و در نهایت به این نتیجه می‌رسد که در پشت گردن عباس تکه‌ای از یک خمپاره جا مانده که باید با یک عمل جراحی بسیار ظریف و حساس خارج شود، و بهترین کسی که می‌تواند این عمل جراحی را انجام دهد، یک دکتر ایرانی ساکن لندن است، و در نتیجه باید عباس را به لندن رساند. ادارات دولتی مسئول رسیدگی به این امور، گرفتار کاغذبازی‌های رایج خود هستند و کاری صورت نمی‌دهند و دست آخر وقتی رضایت می‌دهند که پول عمل جراحی را بپردازند، پول به دست آژانس مسافرتی صادرکنندهٔ بلیط پرواز نمی‌رسد. حاجی که ناامید شده و نمی‌داند چه کند، آژانس مسافرتی و تمام کارکنان و مشتریان آن را به

گروگان می‌گیرد و فیلم ناگهان به یک اثر پرماجرای روانی بدل می‌شود و رفته‌رفته دیگر اعضای بسیجی گروه حاجی هم با موتورهای خود سر می‌رسند تا به همرزمان قدیمی خود کمک کنند. از سوی دیگر، نیروهای امنیتی دولت که در میان آنان یکی دیگر از اعضای تیم سابق حاجی حضور دارد، خود را به محل حادثه می‌رسانند و سعی دارند هم به زور و هم از طریق گفت‌وگو مسئله را خاتمه بخشند و البته در این میان، خبرنگاران خبرگزاری‌های خارجی از جمله CNN و BBC هم حضور پیدا می‌کنند.

چه در درون خود آژانس و چه بیرون آن، شخصیت‌ها مواضع متفاوتی می‌گیرند که دامنهٔ متفاوتی را دربرمی‌گیرد. از مدیر آژانس که به کلی فداکاری‌های حاجی در جبهه را مورد پرسش قرار می‌دهد («من از تو نخواستم که برای خاطر من به جبهه بری و بجنگی»)، تا دیگرانی که دوستان قدیمی را از این بابت که به خاطر وفاداری و رفاقت به یاری همدیگر برمی‌خیزند، مورد ستایش قرار می‌دهند؛ از جمله یکی از اعضای گروه ضدتروریست که در نماز به حاجی می‌پیوندد ولی حاجی می‌داند که نمی‌تواند با او مذاکره کند؛ چون اعتماد متقابلی بین آنها برقرار نیست. در فیلم شاهد اشاراتی هم به حادثهٔ کربلا و هم به سال نوی ایرانی، حاجی فیروز و دیگر نشانه‌های آن هستیم و همچنین با مردی برخورد می‌کنیم که از روی متن *شاهنامه* نقالی می‌کند. حاجی می‌کوشد با استفاده از عبارات قدیمی نظیر «یکی بود، یکی نبود...»، نیات خود را برای گروگانگیری توضیح بدهد. در تمام طول فیلم، وفاداری‌های فردی معمولاً با موضع‌گیری‌های شخصی تضاد پیدا می‌کنند، که نمونه‌ای از آن در مورد پلیس جوان عضو گروه امنیتی است که زمانی یکی از کماندوهای تحت نظر حاجی بوده یا وقتی که پلیس تمام خطوط تلفنی آژانس را قطع می‌کند، حاجی به گروگان‌ها اجازه می‌دهد تا از طریق یک تلفن دستی، به خانواده‌های خود تلفن کنند و یک‌بار دیگر هم فرصتی فراهم می‌آورد تا

عقاید مختلف هنگام صحبت‌های گروگان‌ها با خانواده‌هایشان مطرح شود؛ از جمله مردی که بیمار است و باید به خانه‌اش برود ولی در عین حال نمی‌خواهد حاجی را تنها بگذارد.

در *آژانس شیشه‌ای* ابراهیم حاتمی‌کیا نیز همتای *عروسی خوبان* مخملباف، نه تنها شاهد تقابلی مضمونی میان نیروهای پاک و خالص و آمادهٔ شهادت با فساد دنیای دور و اطراف خود هستیم، بلکه با انتقادی مواجه می‌شویم که فیلم دربارهٔ انقلاب اسلامی و ناکامی آن برای برآورده کردن آرزوهای جامعه مطرح می‌کند ـ در ضمن وقتی یکی از گروگان‌ها می‌گوید: «خدا می‌دونه که تو از طریق جنگ چقدر به جیب زدی»، عباس به شدت عصبانی می‌شود و می‌گوید: «من پیش از جنگ، یک زمین داشتم با یک تراکتور؛ بعد از جنگ برگشتم سر همون زمین بی‌تراکتور، من بیمه هم نیستم» ـ آنچه در اینجا، هم در قصهٔ فیلم و هم در خارج از چهارچوب فیلم، در واقعیت به چشم می‌خورد، تقلایی است که بین قهرمانی‌های دورهٔ جنگ ایران و عراق و بسیج نیروها حول اخلاقیات و مبانی اصولی آموخته‌شده از واقعهٔ کربلا از یک‌سو و عادی‌شدن زندگی روزمره و کارمندی و تمامی کاغذبازی‌های آن وجود دارد . جدال اخلاقی در اثر سوءاستفادهٔ بالقوه از اخلاق‌گرایی انتزاعی، هم از نظر هنجارسازی و هم از نظر تهییج، امر پیچیده‌ای است. اخلاقیات آنچه کنش معقول جلوه می‌کند در بارقه‌های کوتاهی از نگاه به گذشته، گَفت‌وگو، اعتماد و آمادگی برای فنای خود و استفاده از تهدیدهای خیالی در عین حال که کوشش می‌شود تا صدمه‌ای وارد نیاید، به منصهٔ ظهور درمی‌آید. این فیلم از نظر روکردن دست نهادهای ناکارآمد و طرح مباحث بحث‌انگیز و جنجالی، بسیار موفق بود و هر دو جناح راست و چپ نسبت به تصویری که فیلم از پاسداران بازمانده از جنگ ارائه می‌داد، بحث‌های پرشوری ارائه دادند.

کیمیا (۱۹۹۵) ساختهٔ احمدرضا درویش، داستانی را بازگو می‌کند که نتیجهٔ بمباران هوایی خرمشهر توسط نیروهای عراقی است. مردی که نومیدانه می‌کوشد تا همسرِ در آستانهٔ زایمان خود را به هر صورت که شده به بیمارستان برساند، گلوله می‌خورد و مجروح می‌شود. زن در حین زایمان و روی تخت عمل، جان خود را از دست می‌دهد و خانم دکتری که در بیمارستان کار می‌کند، کودک را می‌رباید و به خانه می‌برد و او را بزرگ می‌کند. وقتی رضا، پدر نوزاد، پس از پایان جنگی که سال‌های آخر آن را به اسارت در میان نیروهای عراقی گذرانده، سالم بازمی‌گردد، دنبال دختر خود شهر به شهر می‌رود و سرانجام ردپای او را در مشهد می‌یابد و در آنجا در بارگاه امام هشتم شیعیان و فضای قدسی اطراف آن، همراه کبوترهایی که از اینجا به آنجا پرواز می‌کنند، در نهایت رضایت می‌دهد که خانم دکتر کماکان مادری فرزند او را ادامه دهد و بچه را پیش خود نگاه دارد. فیلم در چهارچوب نمادهای متکّی به ابزارهای تکنولوژیک دربارهٔ مرگ و زندگی ـ فیلم، ضبط صوت و ابزارهای پزشکی ـ ارزش‌های فردی و اخلاقی در فضای پس از جنگ را مطرح می‌کند که در آنگاه لازم می‌آید تا آرمان‌های سنتی اجتماعی مورد بازنگری قرار گیرند.

گفتمان سینمایی در ایران شش بعد دارد:

۱. سینما در ایران هم شامل گفتمانی فرامتنی (فیلم‌ها به همدیگر ارجاع می‌دهند) است و هم منبعی اخلاقی برای کاربرد تمثیل؛ فیلم‌های سینمای ایران، فیلم‌های صرفاً سرگرم‌کننده‌ای نیستند که فیلم‌سازان برای کسب لذت خود یا تماشاگران می‌سازند.

۲. این گفتمان و شیوهٔ فیلم‌سازی، واجد سبک خاصی است که آن را باید واقع‌گرایی پس از آسیب روحی نامید و متأثر از سینمای نورئالیستی ایتالیایی و سبک‌های پوچ‌گرایانه ـ فراواقع‌گرایانهٔ سینمای اروپای شرقی است که بر رویدادهای روزمره، بر مشکلات جامعه و

راه‌های رفع و رجوع آنها و قواعد فرهنگی مسئله‌ساز برجامانده از پیش، تأکید دارند.

۳. دلمشغولی سینمای ایران با آرزو، هوس و وسوسه متفاوت است و به سبک سینمای هالیوود یا تقابل شرف ـ انتقام‌جویی در فیلم‌های آبگوشتی سینمای پیش از انقلاب ایران هیچ ارتباطی ندارد، بلکه به آن هدفی می‌اندیشد که آرزو و هوس باید بدان سمت هدایت شود. هر دو فیلم *کلوزآپ* و *سلام! سینما* به تشریح این علایق می‌پردازند و از وسوسه‌ها و اشتیاق‌های مطرح در جامعهٔ ایران و اینکه چگونه باید طرح تازه‌ای برای آنها ریخت و در فیلم مطرح کرد، خبر می‌دهند.

۴. روایات اصلی اخلاقی در سنت دینی و فرهنگی ایران، چون حدیث کربلا، بر سینمای ایران سایهٔ سنگینی افکنده است. این روایات اغلب به جای آنکه در کانون توجه قرار گیرند، در پس‌زمینه واقع می‌شوند و بستر ماجراها را می‌سازند؛ برای نمونه در فیلم *نیاز* که یکی از جالب‌توجه‌ترین فیلم‌های سینمای ایران است، صحنهٔ پایانی در کارگاه آهنگری که کارگران مشغول تولید علامت‌هایی برای برگزاری مراسم عاشورا هستند، رخ می‌دهد و اشاره‌ها و کنایه‌های مطرح‌شده در این صحنه به تمامی به دستاوردهای اخلاقی از واقعهٔ کربلا معطوف است.

۵. خود فیلم‌ها گفتمان صریح و روشنی دربارهٔ نقش سینما در فضای عمومی ارائه می‌دهند: هم *کلوزآپ* و هم *سلام! سینما* در اساس دربارهٔ کاربرد مناسب و درست سینما هستند؛ *عروسی خوبان* نیز کم‌وبیش همین مضمون را به نمایش می‌گذارد و *دستفروش* نیز توجه تماشاگر را به خود رسانهٔ سینما جلب می‌کند. اگر به مجموعه‌آثار عباس کیارستمی و محسن مخملباف نگاهی بیندازیم،

شاهد فیلم‌هایی خواهیم بود که دربارهٔ ساختن فیلم دیگری در همین مجموعه‌اند (*زیر درختان زیتون*؛ همچنین نگاه کنید به فیلم یک *داستان واقعی* (۱۹۹۶) ساختهٔ ابوالفضل جلیلی) و دربارهٔ مخملباف به قصه‌هایی که خود مخملباف در آنها نقش داشته و آدم‌های واقعی آن ماجراها را وارد بازسازی سینمایی آن رخدادها می‌کند (*بایکوت* و *نون و گلدون*).

۶. این فیلم‌ها، از طریق پخش بین‌المللی، این فرصت را یافته‌اند که به عنوان سفرای فرهنگی خاصی عمل کنند که عملکرد آن عبور از مرزهای کلیشه‌ای سینما و خبررسانی تلویزیونی است و در حالی که مرزهای محدود زبانی، جلوی خواندن رمان‌ها، قصه‌های کوتاه و مقاله‌های پیچیده‌ای را می‌گیرد که در جهان فارسی‌زبان، پخش و منتشر می‌شوند، به مخاطبان خود فرصت می‌دهد تا دست‌کم به درک حداقلی از فیلم‌ها دست یابند.

انقلاب اسلامی در ایران در جبهه‌های مختلفی جنگید و کماکان نیز به مبارزهٔ خود ادامه می‌دهد. سینما با طرح انتقادها، مورد مجادله قرار دادن و گفت‌وگو دربارهٔ آرمان‌های دینی و اخلاقی اسلام و انقلاب اسلامی، در میان گویاترین و افشاگرترین رسانه‌های ایران جای خاصی دارد و بی‌تردید، مؤثرتر و کارآمدتر از نظرات فیلسوفان یا محققان دینی است که معمولاً غرب برای درک معنای واقعی اسلام در نزد مسلمانان جهان به آرای آنان مراجعه می‌کند. این فیلم‌ها یک جور *زیرنویس هنری* برای حیات اجتماعی ایرانیان و عیان‌کردن پیچیدگی‌های ذهنی آنان که ناشی از آموزش‌های مختلف و تکنولوژی است ـ و جهانی‌شدن و قالب‌های تلویزیونی فقط بخشی از آن به حساب می‌آید ـ فراهم می‌آورد. این نمادهای دینی و اخلاقی در علامت‌هایی که در کارگاه آهنگری در انتهای فیلم *نیاز* ساخته می‌شود، در بحران اخلاقی *طعم گیلاس*، در تقابل اخلاقیات (*لیلا* و *نوبت*

عاشقی)، شرافت (*کلوزآپ* و *بایکوت*) و رسالت‌های اخلاقی (*باشو، غریبهٔ کوچک*) یا خط‌مشی‌های اجتماعی (*دستفروش* و *عروسی خوبان*) متجلّی است. این پیچیدگی‌های اخلاقی گاه در حکایات تمثیلی دربارهٔ زندگی نوجوانان و جوانان، در استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای و در بحران‌های روزمره، سرشار از استعاره‌ها، تمثیل‌ها، رؤیاها، آرزوها و دیگر امیدهایی که زندگی تازه‌ای می‌آفرینند و زندگی را دوباره بازنویسی می‌کنند، مطرح می‌شود. اگر تجرید، در اغلب موارد، در دگماتیسم و خشونت دینی، عنصری منفی و شرارت‌آفرین است و اگر پویایی مجرد اقتصاد آزاد جهانی می‌تواند سینمای ملی کشورها را از بین ببرد یا در یک گوشهٔ تنها و در انزوا، محدود کند، در عین حال تفاسیری که می‌توان از رسانهٔ سینمای قصه‌گو و از خلال انبوه جزئیات و مسائل مورد علاقهٔ محلی بیرون کشید، می‌تواند هم روی دین و هم مذهب این کشورها نوری روشنگر بتاباند و نظم تازه‌ای به آنها ببخشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Abulfazle Ali, ed., *The Graphic Art of the Islmaic Revolution* (Tehran: Publication Devision of the Art Bureau of the Islamic Propagation Organization, 1985). For an analysis of these posters, see Michael M.J. Fischerand Mehdi Abedi, *Debating Muslims: Cultural Dialogues in Postmodernity and Tradition* (Madison: University of Wisconsin Press, 1986). That volume is organized into parts on oral, literate, end visual-media worlds.
2. Naghmeh Shohrabi, "Weapons of Propaganda, Weapons of War: Iranian Wartime Rhetoric I980" (B.S. thesis, MIT, 1995).
3. Emile Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life, Trans.* J. W. Swain (1912; London: Georga Allen and Unwin, 1915).
4. Jacques Derrida, "Faith and Knowledge: The Two Sources of Religion at the Limits of Reason Alone," trans. Samuel Weber, in J. Derrida and G. Vattimo, eds., *Religion* (Stanford: Stanford University Press, I998), 1-78, and Jacques Derrida, "Above All, No Jouranalists!" in the present volume.
5. Derrida, "Faith and knowledge," 20.
6. Samuel Weber, "Religion, Repetition, Media," in this volume.
7. Hent de vries *Philosophy and the Turn to Religion* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999), 2.
8. Ibid., 4.
9. Ibid, 11.
10. Quoted in Derrida, "Faith and Knowledge," 20.
11. For an account of these debates, see Michael M. J. Fischer, *Iran:From*

Religious Dispute to Revolution (Cambridge: Harvard University Press, 1980).

12. International Film, *Iranian Film Quarterly* 6, no.3 (1999): 14.
13. Walter Benjamin, "The Word of Art in the Ago of Mechanical Reproduction," *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York, Schocken, 1969), 217-52.
14. Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception* (London: Verso, 1989).
15. Slavoj Zizek, Lookring Awry: *An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Cinema* (Cabridg: MIT Press, 1991).
16. Wilhelm Wurzer, *Fiming Judgment* (New York: Columbia University Press, 1999).
17. Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (Mineapolis: University of Minnesota Press, 1983), and *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985).
18. See the commentary on Polish film by Maria Zmarz-Koczanowics and Leszek Koczanowicz in Michael Fischer, "Fiming Poland: The Ethnopgrapich (Documentary, Narrative) Films of Maria Zmarz-Koczanowicz," *Late Editions: Cultural Studies for the End of the Century*, Volume 4, *Cultural Production in perilous States*, ed. G. Marcus (Chicago: University of Chicago Press, 1997).
19. Ackbar Abbas, "Review of Gilles Deleuze's Cinema 1, 2," *Discourse* I4, no.3 (1992): 174-77.

20. Mark Taylor, *The Picture in Question: Mark Tansey and the Ends of Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1999).

21. Larry May, *Screening Out the Pas: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry* (New York: Oxford University Press, 1980).

22. The documentary film *Rosie the Reveter* Deals explicitly borth with this push of women back into the home and with some of the filmic propaganda used to help effect it (Betty Friedan, *The Feminine Mystique* [New York: 1963]).

23. Pierre Sorlin, *European Cineman, European Societies,* 1939-1990 (New York: Routledge, 1991).

24. Antonia Lant, *Blackout: Reinventing Women for Wartime british Cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1991).

25. Hamid Naficy, "Cinema as a Political Instrument," in M. Bonine and N. Keddie, eds., *Continuity and Change in Modern Iran* (Alvany: State University of New York Press, 1981), 283.

26. Excerpted from Michael Fischer, "Toward a third World Poetics: Seeing Through Film and Short Stories in the Iranian Culture Area," *Knowledge and Society*, 5: 177-80.

27. Ibid.

28. Sohrabi, "Weapons of Propaganda, Weapons of War."

۱۳

تصاویر کنایی: ایگناتیوس لویولا و جویس

بورخت پرانگر
امیرعلی نجومیان

پیام مرکزی انجیل مسیحی به همان اندازه که کوتاه است، معمابرانگیز هم هست. صحنهٔ رستاخیز را در *انجیل متی* در نظر بگیرید. فرشته‌ای که سنگی را از آرامگاه مسیح بیرون آورده و بر آن نشسته بود، داستانی رازآلود را برای ما خلاصه می‌کند. او به زنانی که برای دیدار آرامگاه محبوب خود مسیح آمده‌اند، با صراحت می‌گوید که مسیح دیگر آنجا نیست.

> شما ترسان مباشید. می‌دانم که عیسی مصلوب را می‌طلبید. در اینجا نیست؛ زیرا چنان‌که گفته بود، برخاسته است. بیایید جایی که خداوند خفته بود را ملاحظه کنید و به زودی رفته، شاگردانش را خبر دهید که از مردگان برخاسته است.

در شالودهٔ مسیحیت، حضور شخصیت اصلی آن نفی شده و در همگی سویه‌های ایمان مسیحی در زمان و مکان نوعی آشفتگی پدید آورده است. بنابراین، تحول مسیحیت را می‌توان تلاشی بدون نتیجه برای جبران *فقدان بدن*[1] دانست.[۱] البته عشای ربانی هم هست که در آن کشیش، نه تنها گذشته‌ای باشکوه را به یاد می‌آورد بلکه به اجمال فقدان بدن را انکار می‌کند

---

1. loss of body

و مسیح را در نقطهٔ پیش از عروج ستایش می‌کند ولی آنچه عشای ربانی به دست می‌آورد، هیچ‌گاه بر آنچه از دست می‌دهد برتری ندارد. حتی نظریهٔ تبدّل جوهری[1] چنان‌که در سال‌های نخست سدهٔ سیزدهم پدید آمد و در سال ۱۲۱۵ در چهارمین شورای لاتران[2] نظریهٔ کلیسا اعلام شد هم در این موضوع تردید دارد. گرچه نظریهٔ تبدّل جوهری می‌توانست اشتیاق رو به پیش به *ظاهر باشکوه*[3] را برآورده سازد ولی هیچ جایگزین تمام و کاملی برای اصل نبود. برعکس، همان‌طور که این نظریه در اواخر قرون وسطی رشد کرد، عنصری کم و بیش سوگوارانه[4] ظهور کرد. برخلاف تضمینی که دگرگونی قدسی نان و شراب به بدن و خون مسیح می‌داد، به نظر می‌رسد که مؤمن قرون وسطایی این حضور واقعی را چنان آشکار و دیده‌شدنی نمی‌پنداشته است. نان و شراب می‌توانسته دگرگون شود ولی نه چندان آشکار. این عناصر همان‌طور که حضوری واقعی را نشان می‌دادند، انکار و تهی‌بودن را هم به شکلی بازنمایی می‌کرده‌اند. در نتیجه، لحظهٔ نادیدنی دگرگونی قدسی، تصاویر بسیاری را پدید آورد که در آنها تصاویر مسیح در خودِ آیین مقدس دیده نشد. از تصاویر گوتیک پر زرق و برق تا دورهٔ باروک، حضور مسیح، هم در نوشته‌ها و هم در هنرهای زیبا، کوبنده بود. این تصاویر که در تلقی کالون از مسیح کم‌رنگ شدند، سرانجام در مکاشفهٔ[5] پاسکال ناپدید شدند ولی این حضور تا چه حد قطعی بود؟ تا چه اندازه این تصویری که حضور واقعی مسیح را احاطه کرده است، می‌تواند این حقیقت را که مکان[6] اصلی تهی و رها شده است، پنهان کند؟ چنان‌که آن فرشته به زنان گفت به دلیل‌های بسیار: «او اینجا نیست».

---

1. transubstantiation

۲. Lateran؛ پنج شورای عمومی در کلیسای قدیس جان لاتران در روم ـ در مذهب کاتولیک ـ برگزار شد.(م.)

3. realis praesentia

4. tragic

5. Dieu cache

6. locus

پیتر مقدس،[1] راهب بزرگ شهر کلانی[2] در سدهٔ دوازدهم، دلسردی مبارزان صلیبی را در به پایان رساندن مأموریتشان و مشاهدهٔ آرامگاه مقدس مسیح به چشم می‌دید. چنان‌که پیتر کریمر[3] در این‌باره می‌نویسد:

> در خطابهٔ سرود *آرامگاه روز خدا*[4] او از شعف نخستین مبارزان صلیبی و آنگاه دلسردی آنان می‌گوید و سرانجام آنها را با تصویر بدن مطلق و تباه‌نشدنی که با آتش عید پاک تداعی می‌شود، تسلی می‌دهد. جست‌وجوی عینی برای *پسر انسان در شکم زمین*،[5] به جست‌وجویی اخلاقی درون خود، برای آرامگاه زنده[6] تبدیل می‌شود.[۲]

در اینجا، ما شاهد یک دوگانگی مکانی در شالودهٔ ایمان مسیحی هستیم. از یک‌سو، مکان‌های تاریخی سرزمین مقدس و در مرکز آن آرامگاه تهی است که همواره برای تخیل مسیحیت جذابیت داشته است. حتی سالک و فعال اجتماعی ثابت‌قدمی مانند ایگناتیوس لویولا[7] تنها پس از اینکه تلاشش برای سفر به اورشلیم به نتیجه نرسید، به پاپ پیشنهاد خدمت داد. از سوی دیگر، نه تنها در ایمان روحانی پروتستان بلکه در سنت دیرپای کاتولیک که در آن حضور قدسی جایگاهی والاتر از خام‌دستی و تهی‌بودن تاریخ دارد، اهمیت این مکان‌ها به سادگی انکار می‌شود. سخنان تسلی‌بخش پیتر به مبارزان صلیبی روشنگر است. او، مانند همکارش برنار کلروو،[8] بدون اینکه مبارزان مسیحی را در این مأموریت همراهی کند، آنها را تشویق کرده بود که سرزمین مقدس را دوباره تسخیر کنند. این دو راهب گرچه صاحبان قدرت درون و بیرون صومعه‌ها بودند ولی ترجیح دادند از مبارزان گسیل‌شده به سوی اورشلیم عقب بمانند و در شکوه آسمانی شهر کلانی و

---

1. Peter the Venerable
2. Cluny
3. Peter Cramer
4. De Laude Dominici Sepulchri
5. filius hominis in corde terrae
6. vital sepulchrum
7. Ignatius Loyola
8. Bernard of Clairvaux

بهشت بی‌پیرایهٔ شهر کلروو باقی بمانند. درون این صومعه‌ها، *مکان* جدیدی می‌توانست شکل گیرد که به آن تصاویر جدیدی بپیوندد.[1] بنابراین در طی دورهٔ میانه آثاری بسیار غنی پدید آمد که در زبان انجیل و خوانش‌های بعدی پدران کلیسا ریشه داشت. پیتر از پسر انسان درون شکم زمین یاری می‌خواهد، مقایسه‌ای که در انجیل متی بین مرگ مسیح در آینده با ماجراهای گذشته یونسِ پیامبر[2] انجام می‌شود:

> زیرا همچنان‌که یونس، سه شبانه‌روز در شکم ماهی ماند، پسر انسان نیز سه شبانه‌روز در شکم زمین خواهد بود.

پیتر می‌تواند چنین نتیجه بگیرد که بیان کلمات در شکم زمین[3] می‌تواند آمیزه‌ای از زمین و قلب را زنده کند که بازنمایی آرامگاه زنده درون قلب انسان است ولی چنین تفسیری با نگاه امروزی، به عنوان کنشی کاربستی و درون‌سازی مجازی، به جای خوانش تاریخی و بیرونی، منظور قرون وسطایی آن را به دست نمی‌دهد و تنش همیشگی بین زبان اولیای الاهی و مفسرین انجیلی قرون وسطی را زایل می‌کند. بُعد مکانی، نه تنها در واقع از بین نمی‌رود، بلکه از همیشه هم برجسته‌تر می‌شود. داستان‌هایی از گذشته دور در عبارت سادهٔ در شکم زمین نهفته است که تنها زمانی می‌توانند بارها گفته شوند که مکان را زنده کنند، مکانی که در آن زمانی رشد کرده‌اند: سه

---

۱. از این قسمت مقاله به بعد اصطلاح مکان، در زمینهٔ نظریهٔ *روش یادآوری مکانی* استفاده می‌شود. بدون آشنایی با این روش، فهم ادامهٔ بحث نویسندهٔ مقاله قدری مشکل است. به اجمال، روش مکانی، روشی است برای به‌یادآوری چیزها که از دوران کهن معرفی شده است؛ برای نمونه، برای به یادآوردن بخش‌های مختلف یک ساختمان بزرگ، فرد از مسیر مشخصی در ساختمان حرکت می‌کند و با تکرار این کار، هر بخش ساختمان را در ذهن خود در جایگاه مشخصی قرار می‌دهد. برای به یادآوردن یک سخنرانی، فرد نخست آن را به بخش‌هایی تقسیم می‌کند و هر بخش را با یک تصویر یا شیء مرتبط کرده و هر مجموعه از این تصویرها یا شیءها را در یک ساختار ساختمانی با ترتیب مشخصی در ذهن قرار می‌دهد و مانند قدم‌برداشتن درون یک ساختمان، بخش‌های مختلف سخنرانی به یاد آورده می‌شود.(م.)

2. Jonah

3. In corde terrae

روز و شبِ یونس دریانورد در دریاهای پهناور و آرامگاه کوچک مسیح. زمانی که کمی در زمان و مکان پیش می‌رویم، این *مکان‌ها* شکل محراب مقدسی به خود می‌گیرند که در آن مرگ مسیح و رستاخیز او تجلیل می‌شود، پناهگاهی امن که اورشلیم رهبانی است و سرانجام همهٔ این مکان‌ها در قلب مؤمن جمع می‌شود.

چگونه این عنصر مبهم، مفهوم تشکیل‌دهندهٔ مکان را در ایمان مسیحی تحت تأثیر قرار می‌دهد؟ به نظر می‌رسد که خاطره‌ای ماندگار نیاز به مکانی ماندگار هم دارد. در شیوه‌های یادیار[1] کهن چنین بوده است. در نمونهٔ مشهور مهمانی ستون‌بند بر اساس کتاب *خطیب*[2] اثر سیسرو،[3] کتاب *فن بلاغت برای هرنیوم*[4] از نویسنده‌ای ناشناس و کتاب *بنیاد فن خطابه*[5] نوشتهٔ کوییتیلیان،[6] مهمانان را در مکان‌های مختلفی دور میز و ایستاده در کنارهٔ ستون‌ها مشاهده کنیم. پس از اینکه سقف فرو می‌ریزد، مهمانان کشته می‌شوند و همه چیز خراب می‌شود، ما می‌توانیم همهٔ صحنه‌ها را بازسازی کنیم و مردگان را با پیوستن تصویرهایشان به مکان‌هایی که نشسته بودند یا ایستاده بودند، شناسایی کنیم.[۳] برای اینکه این شیوه کارآمد باشد، باید *مکان‌ها* ماندگار، تهی، بی‌پیرایه و بدون ابهام باشند. تنها آن وقت است که این *مکان‌ها* را می‌توان با هویت نام‌های فراموش‌شده پر کرد. ایمان مسیحی که به تمامی بر خاطره استوار است، نقطهٔ عزیمت خود را از آنچه مکانی در حرکت به نظر می‌رسد، به دست می‌آورد. مکانی که تهی و بی‌پیرایه است ولی به هیچ رو بدون ابهام نیست: مسیح که در آرامگاه بوده است، دیگر آنجا نیست. او به جلیله[7] و آنگاه به بهشت رفته است. پس چگونه امکان

---

1. mnemonic
2. *De Oratore*
3. Cicero
4. *Ad Herennium*
5. *Institutio Oratoria*
6. Quintillian
7. Galilee

دارد تصاویر یادیار را به چنین *مکان* یا *مکان‌های* مبهمی پیوند دهیم؟ صریح‌تر اینکه برای مبارزان صلیبی و زائران زیارت آرامگاه مقدس، معنی پیام اولیهٔ «مسیح از آنجا رفته است»، چیست؟ مؤمنینی که از راه دور برای زیارت این مکان تاریخی مسافرت می‌کنند، زمانی که به آن نقطه می‌رسند درمی‌یابند که پیامبر از آنجا به مکانی رفته است که می‌توان او را از دوردست ستایش کرد،[1] ولی دیگر قابل لمس، دیدن یا شنیدن نیست.

فقدان بدن؛ چندی است که خداشناسان و فیلسوفان زمانی که از خداوند سخن می‌گویند، بر فقدان دیگری، بر خداشناسی منفی[2] و ناتوانی زبان انسانی برای بیان سرشت بیان‌نشدنی خداوند تمرکز کرده‌اند. این انکار ناگفتنی[3] حقیقتِ کلام مثبت دربارهٔ خداوند ـ خداوند خوب است، خداوند هستی است و... ـ پذیرش ناتوانی ذهن انسان برای فهم سرشت ـ یا به زبان سودو ـ دیونیزیوس:[4] فراهستی[5] ـ خداوند است. چنان‌که پست‌مدرنیست‌ها می‌گویند، چنان‌که به گذشته بنگریم، این ناتوانی زبان باید رحمتی پنهان پنداشته شود. مچِ زبان دینی را می‌توان در کنش فریبِ بت‌پرستانه گرفت و آنگاه آن را به قول ژان لوک ماریون[۴] از دگرگون‌کردن مفاهیم به وسیله‌ای برای حقیقت غیرقابل‌انکار باز داشت، یا اینکه چنان‌که دریدا[۵] می‌گوید این زبان را برای فهم تفاوت/تعویق[6] مورد توجه قرار داد. از دید مثبت‌تری، این خداشناسان فیلسوف، به حضور عرفان در زبان علاقه‌مندند، حضوری که گرچه مبهم و دست‌نیافتنی است ولی پویایی تفاوت/تعویق را نشان می‌دهد. به اعتقاد طراحان، نخستین دیالکتیک بین زبان ناگفتنی و گفتنی،[7] از قبیل سودو ـ دیونیزیوس و یوهان

---

1. De longinquo te saluto
2. negative theory
3. apophatic
4. Pseudo-Dionysius
5. hyperousia
6. differance
7. Kataphatic

اسکاتوس آریوجینا،[1] این مفاهیم تنها زمانی با معنی و کارآمدند که به عنوان بخشی از یک طرح کلان دیده شوند. نظر من این است که به گونه‌ای این طرح به مشکل مکان و تصویر مرتبط می‌شود.

تفکر ایرلندی سدهٔ نهم، یوهان اسکاتوس آریوجینا، جسورانه‌ترین نظر دربارهٔ جهانی را ارائه داد که در یک توالی با شکوه از تجلی‌ها ـ و پنهان‌شدن‌های بسیار ـ الاهی، هم خداوند و هم خلق، هم هستی و هم نیستی را در خود جای داده است. این نظریه، به جهت میدان بحث، جسارت، یکه‌بودن و به همان اندازه مهم، سرشت تجربی‌اش ما را به یاد اثر تجربی و جسورانهٔ دیگری نوشتهٔ هموطن سدهٔ بیستم اسکاتوس، یعنی جیمز جویس می‌اندازد: شب *زنده‌داری فینگن‌ها*.[2] فراموش نکنیم که در تفکر مسیحی هیچ تلاشی برای پیوستن خداوند و انسان درون یک مفهوم یگانه از طبیعت انجام نگرفت و قرار هم نبود بگیرد. شگفت‌آور نیست که در صفحات نخست کتاب جویس، اسکاتوس حضور دارد:

> پیدایش از کم و بیش هیچ، و عروج آسمانی تمام بهشت و عرش سلسله‌مراتب‌اوج‌عالم‌اعلی.[3] [۶]

عبارت *از کم و بیش هیچ*، به همراه *عروج آسمانی تمام بهشت*، که خود ارجاعی به ترجمهٔ لاتین اسکاتوس از کتاب *سلسله‌مراتب ملکوتی*[4] نوشتهٔ دیونیوس[5] است، توصیف مناسبی برای بلندپروازی اسکاتوس در پیگیری سیر عالم در مقدمهٔ کتاب عظیم خود به نام *پریفیسیون* ـ یا *تقسیم طبیعت*[6] ـ است:

---

1. Johannes Scottus Eriugena

2. *Finnegans Wake*

3. Erigenating from next to nothing and celescalating the himals and all, hierarchitectitiptitoploftical.

همین‌طور که در نسخهٔ انگلیسی می‌بینیم، جویس واژه‌ها را به هم پیوند می‌زند و واژه‌هایی از ترکیب واژه‌ها پدید می‌آورد. ترجمهٔ همهٔ این تمهیدات در برگردان فارسی ممکن نیست.(م.)

4. *De Hierarachia Caelesti*

5. Dionyius

6. *Periphyseon* (*De Divisione Naturae*)

> اغلب زمانی که با همهٔ توانم در فکر و تحقیق هستم، به این عقیده می‌رسم که نخستین و برجسته‌ترین تقسیم‌بندی همهٔ چیزهایی که یا با ذهن درک شوند یا از درک او فراتر روند، به چیزهایی است که هستند و نیستند، نامی کلی برای همهٔ آن چیزهایی که در یونانی به آن فیزیس[1] می‌گویند و در لاتین ناتورا[2]... چرا که هیچ چیزی در ذهن ما نمی‌تواند بیرون از این نام واقع شود.[۷]

اصالت سخن اسکاتوس در این نهفته است که هیچ چیز، نه هستی و نه نیستی، بیرون از طبیعت قرار نمی‌گیرد.

طبیعت هم به نوبهٔ خود با ذهن انسان درک می‌شود، ذهنی که آن را سامان می‌بخشد و روند آن را تعیین می‌کند و در همین حال بخشی از آن است. در نتیجه، زمانی که ذهن انسان خردمندانه به مطالعهٔ جهان می‌پردازد، نه تنها وظیفهٔ توضیح موجودات انسانی و آسمانی را به عهده دارد بلکه باید نبود آنها را هم توضیح دهد. خلاف آنچه انتظار می‌رود، نیستی در اصل و به طور انحصاری با وجوه خلق‌شدهٔ طبیعت، رشد و از بین رفتن آنها، خلق آنها از هیچ و بازگشتشان به هیچ، سازگاری ندارد. بلکه نیستی دلالت بر امر الاهی دارد. اگرچه، خردمندانه سخن بگوییم، امر الاهی به جای خلقت باید نیستی خوانده شود، این بدین معنی نیست که امر الاهی خود را آشکار نمی‌کند. امر الاهی خود را در شکلِ طبیعت[3] به همراه نیستی‌اش آشکار می‌کند. بنابراین ذهن متفکر می‌تواند مسیر طبیعت را از کم و بیش هیچ و برعکس دنبال کند. به بیان دیگر، تمایز بین نیستی و هستی، تمایزی ایستا نیست. در برابر، این دو ساحت در آنچه اسکاتوس *جلوهٔ خداوند بر زمین*[4] می‌نامد، آشکار می‌شوند. آن نمودهای الاهی از الگویی پیروی می‌کنند که توالی مشهوری است:

---

1. physis
2. natura
3. natura
4. Theophanies

> طبیعتی که خلق می‌کند و خلق نمی‌شود، طبیعتی که هم خلق می‌کند و هم خلق می‌شود، طبیعتی که خلق می‌شود و خلق نمی‌کند، طبیعتی که نه خلق می‌شود و نه خلق می‌کند.[1] [۸]

در این روند، مسئلهٔ طبیعت که حاوی نیستی و هستی است، درون همهٔ حرکت‌های آن شکل می‌گیرد. طبیعت، به هر مرحله و مقامی که رسیده باشد و به هر شکلی که خود را آشکار کند ـ چه به عنوان مسئلهٔ سخن منفی و مثبت خداوند یا در سطحی روایی‌تر، به عنوان مسئلهٔ اقامت انسان درون بهشت و خروج او از بهشت ـ طبیعت است و طبیعت باقی خواهد ماند. به این تعبیر، طبیعت از کم و بیش هیچ بدون از دست دادن هویتش حرکت می‌کند. اگر بخواهیم این مسئله را به واسطهٔ مکان و تصویر تشریح کنیم، بدین معنی است که طبیعت پیوند بین این دو را تضمین می‌کند. مانند رودخانهٔ لیفی[2] در رمان *شب‌زنده‌داری فینگن‌ها*، طبیعت، رودخانه‌ای بی‌پایان است و به این اعتبار هیچ کمتر از مکانی در حرکت نیست، حرکت رود در *برابر آدم و حوا*.[3] طبیعت می‌تواند به تصویر تبدیل شود، به شمایل کسانی مانند آنا لیویا پلورابل[4] و شکل‌های بی‌شماری درآید، داستان‌های نام‌ها و مکان را بگوید، همیشه در راه بازگشت به دریای بی‌پایان طبیعت خلق‌نشده و خلق‌نکننده[5] باشد ولی حتی در آن دریا هم مکان طبیعت بودن باقی بماند.

تا اینجا ما به دو صحنه نظر کردیم: مکان ایمان مسیحی آن‌طور که در صحنهٔ رستاخیز بازنمایی شده است و آن‌گونه که بی‌واسطهٔ بیان‌ناپذیری خدای مسیحی به عنوان بخشی از خداشناسی منفی به نمایش درآمده است. این دو به یکدیگر مربوط‌اند و اگر چنین است چگونه؟ کمترین نتیجهٔ این

---

1. Natura quae creat rt non creatur, natura quae et creatur et creat, natura quae creatur et non creat, natura quae nec creat nec creatur.
2. Liffey
3. Riverrun past Eve and Adam's
4. Anna Livia Plurabelle
5. natura non creans non creata

تفکر طرح نوعی تناقض است. پریفیسیون اسکاتوس با آزادی به نظر نامحدودش در تجربه‌گرایی و انعطاف درونی در فکر و زبان، بر حضور چشمگیر طبیعت استوار است. اینکه این حضور ورای حوزهٔ زبان و فکر انسان است از شدت آن نمی‌کاهد. در برابر، چنین حضوری امکان‌های زبان‌شناختی بیان را کم و بیش ورای حدود طبیعی گسترش می‌دهد. البته با توجه به حضور همه‌گیر طبیعت، سرانجام درمی‌یابیم که چیزی به عنوان حدود طبیعی وجود ندارد ولی اینجا حوزهٔ اختیار هم نیست. گرچه زبان نو و تجربه‌گرایی اسکاتوس در سطح شب‌زنده‌داری فینگن‌ها اثر جویس نیست ولی هر دوی این نویسنده‌ها بر تجربه‌های خود احاطهٔ کامل دارند و حضور و دقت را از طریق تجربهٔ امر منفی، امر تخریبی و امر تاریک به دست می‌دهند. به اعتقاد من، *مکان‌هایی* که در گفتمان این دو نویسنده شکل می‌گیرند ـ طبیعت و رودخانه ـ آمیختگی شگفت‌آور تقابل‌ها را حفظ می‌کنند: از سویی بیان‌ناپذیری امر انسانی و امر الاهی و از سوی دیگر درستی بیان: نفی و اثبات، تاریکی و روشنی، گناه و بخشش. همچنین این *مکان‌ها* تصاویر را از اینکه آزادانه در آسمان شناور شوند، بازمی‌دارند.

ایمان مسیحی، با وجود اینکه از ادیان اهل کتاب است ولی در اصل به واسطهٔ تصویر، درک و منتقل می‌شود. از این نظر، مسیحیت با یهودیت تفاوت دارد. حتی زاهدترین پروتستان که ادعا می‌کند ایمان او تنها به واسطهٔ زبان درک می‌شود، باید بپذیرد که صحنه‌های اصلی زندگی مسیح ـ تولد او، سفرها و خطابه‌هایش، و رستاخیز او ـ پیش از هر چیز سرشت تصویری دارد. البته که این صحنه‌ها به واسطهٔ زبان تعلیم داده می‌شوند ولی این زبان به گونه‌ای گریزناپذیر به حس‌های انسانی مرتبط می‌شوند. به طور تناقض‌آمیزی، این وجه تصویری که در مذهب پروتستان به شدت ضعیف شده است، نقش برجسته‌ای در تلاش مذهب پروتستان برای تاریخی‌کردن

ایمان در برابر سرشت تمثیلی مذهب کاتولیک داشته است. پایه‌ای‌ترین اصول مسیحیت، با اینکه از طریق کتاب فرا گرفته می‌شوند ولی بیشتر حسی هستند، به طوری که به هنگام شنیدن روایت‌های انجیل احساس می‌کنیم می‌توانیم آنچه در زمان خلق و پیدایش آنها پیش آمده است را ببینیم، بشنویم، احساس کنیم، لمس کنیم و ببوییم. بنابراین، استوار بودن انجیل بر کلمه و خوانش بازآفرینانهٔ آن در کلمه، همواره بر تصویرسازی استوار است. فراموش نکنیم که همواره اعتبار تاریخی در حوزهٔ حس‌ها ــ و از همه مهم‌تر، حس تصویری ــ اثبات شده است. انکار اهمیت تصویر در مذهب پروتستان به طور کلی و در مذهب کالون به‌ویژه، جدا از اینکه اعتراضی در برابر شیوهٔ ارباب‌منشانهٔ ارتباط از طریق تصاویر فرومایه ــ چنان‌که کلیسای کاتولیک رومی عمل می‌کرده ــ است ولی اشکالی اساسی هم داشت. اینکه مذهب پروتستان ارتودکس از تحلیل نقش خاطره به عنوان عامل ارتباطی بین گذشته و حال به هنگام خواندن و موعظهٔ کتاب مقدس سرباز می‌زند و به بیان دیگر اینکه مذهب پروتستان عمل خواندن در زمان حال را با آنچه خوانده می‌شود، یکی می‌شمرد و اهمیت تاریخ را در متن از بین می‌برد. در نتیجه، تاریخی‌بودنِ ایمان پروتستان که به واسطهٔ خواندن کتاب مقدس ــ یکی از مشخصه‌های این مذهب ــ تأیید می‌شود، چیزی مبهم می‌شود. چنین خوانشی به ما اجازه نمی‌دهد که به دنبال *مکان‌ها* در متن بگردیم، *مکان‌هایی* که در روند به یاد آوردن به تصاویر مرتبط می‌شوند. همچنین در این خوانش، فضایی در متن برای بیان حس‌ها، حتی به طور غیرمستقیم، ایجاد نمی‌شود. به این ترتیب، کتاب مقدس مکانی یکه می‌شود، نوری بدون سایه. در این صورت، چون امکان بسط و تعمیم ندارد، ناگزیر است که خود را بارها و بارها تکرار کند. ظهور زهدگرایی[1] دلیل این محدودیت است. اگر

---

1. Pietism

اشتیاقی برای حضور دوبارهٔ حس‌های سرکوب‌شده و همراه‌شدن دوبارهٔ مؤمنان با مسیحی کاملا دیدنی و تقریبا محسوس وجود داشت، این اشتیاق با زهدگرایی برآورده می‌شد ولی بازگشت دوبارهٔ احساس، درون مطلق‌گرایی انجیلی[1] جای می‌گرفت، تفکری که به نوبهٔ خود آنها را به کناری گذاشته بود ـ در قالب اصل هرمنوتیک *کتاب یگانه*[2] ـ ولی با این حال دیدگاه یکی‌پنداشتنِ احساسی در همین وضع هم به حیات خود ادامه داد. در نتیجه، در زهدگرایی پایهٔ تصویری و تاریخی ایمان پروتستان با اینکه در ظاهر به وضعیت پیش از اصلاحات مذهبی بازگشته بود ولی حتی از پیش هم متزلزل‌تر شد. معمولا چنین می‌پندارند که دین کاتولیک رومی در مقایسه با مذهب پروتستانِ زاهدانه و کلام‌محور، از تصویر بیشتر بهره برده است ولی این دیدگاه اشتباه است. گرچه شیوهٔ باروکِ به تصویر کشیدن صحنه‌های انجیل، در مقایسه با شکوه سلسله‌مراتبی هنر قرون وسطی، لجام گسیخته‌تر و پویاتر است ولی تداومی برنامه‌ریزی‌شده و شمایل‌نگارانه بین این دو وجود دارد. گرچه این تداوم می‌تواند فریب‌دهنده باشد؛ زیرا سعی در پنهان کردن پشت پرده دارد.

برای نمونه، اینکه زبان اسکاتوس بُعدی تصویری دارد، بدین دلیل نیست که در دوره‌های سلسلهٔ کارولینگان[3] و تمدن رومی تداوم و پایداری شمایل‌نگارانه بیشتری وجود داشت. بلکه دلیل آن این است که حضور درونی طبیعت چه درون کلمه و یا تصویر و چه انکارشده یا اثبات‌شده، معنی و کاربرد را تضمین می‌کند. بنابراین، به گونهٔ متناقضی، دیدگاه کم و بیش افلاطونی زبان و هنر با ایجاد یک رابطهٔ دوطرفهٔ کامل بین اشکال مختلف بیان، معنی موبه‌موی یک تصویر یا متن را به جای اینکه

1. Biblical absolutism
2. Sola scriptura
۳. Carolingian؛ سلسلهٔ فرانکیش در سده‌های هشتم تا دهم بر فرانسه و آلمان حکمرانی می‌کرد.(م.)

سست کند، تقویت می‌کند. این نکته که معنی و مفهوم دقیق طبیعت به هیچ رو روشن نیست ـ در واقع پر از *عدم تعین*[1] معنی است ـ تنها تأثیر و فریب‌دهندگی آن را تشدید می‌کند.

در سده‌های پایانی دورهٔ میانه و دورهٔ باروک، اوضاع بسیار دگرگون شد. گرچه تصویر به عنوان نقطهٔ مرکزی برای روح مؤمن بیش از پیش مهم شد ولی مکان طبیعی خود را از دست داد. در نتیجه با وجود اینکه تصاویر پرشورتر و پویاتر شدند ولی در عوض تبدیل به وسیله‌ای برای ذهن شدند که با تمرکز شدید بر تصویر، از تصویر فراتر رود و رستگاری یک ناکجاآباد عبادی را به دست آورد. هیچ جای شگفتی نیست که حرکت پروتستان به تصاویر بدگمان بود و اولین و مهم‌ترین اصلاح‌طلب کاتولیک، ایگناتیوس لویولا، مانند همکار پروتستان خود، متوجه شد که در استفادهٔ آن روز از زبان و تصاویر عبادی اشکالی وجود دارد. او در کتاب *تکالیف معنوی*[2] بنا را بر این گذاشت تا همگی نظام *مکان‌ها* و تصاویر را اصلاح کند و دوباره نظم بخشد.

به طور کلی، آنچه لویولا را از پیشینیانش متمایز می‌کند و نمونهٔ مناسبی برای جویس می‌سازد، این است که او معانی ضمنی را از تصویر خود زدود. در آن زمان تصویر تنها بر وقایع ـ انجیلی ـ دلالت داشت و هیچ‌گونه بسطی بر سطوح ـ یا زیرسطوح ـ معنی پیدا نمی‌کرد. تنها چنین بود که تصویر تأثیر خود را به‌کار می‌بست. در کتاب *تکالیف معنوی*، ایگناتیوس با تمرکز بر تصاویر جسمی[3] بدون اینکه اشتیاقی به توجه به فراسوی این معانی داشته باشد، «فقدان بدن» را جبران می‌کند. تکالیف او در این کتاب به گونهٔ تکان‌دهنده‌ای ملموس است. به گونه‌ای که او می‌گوید چه صحنه‌هایی را طراحی کنیم و به هنگام تصور این صحنه‌های انجیلی چگونه راه رویم، بایستیم، یا خم شویم. تلاش‌هایی که بعدها در تفسیر دوبارهٔ پنج هفته

---

1. indeterminacy

2. *Spiritual Exercises*

3. somatic

تکلیف مشهور ایگناتیوس رخ داد تا تجسم جسمانی را کاهش دهد و احساس‌های روحانی را برانگیزد، ناموفق ماند.[۹] همچنین، این تکالیف برای انجام‌دهندهٔ تکلیف و در موضوع خود ـ جهنم و صحنه‌هایی از انجیل ـ به طور جدی بر *مکان‌ها* استوار هستند. سوم اینکه، آمیختگی مکان‌ها و تصاویر «ملموس»، مسئلهٔ حس‌های انسانی را دوباره مطرح می‌کند. شگفت‌آور نیست که خداشناسان پس از ایگناتیوس سعی کردند این جنبه از تعالیم او را تعدیل کنند و طرح معروف ایگناتیوس در *به کارگیری حس‌ها* در صحنه‌های جهنم و زندگی مسیح را به یک مسئلهٔ صرفاً معنوی تبدیل نمایند. سرانجام اینکه، موضوع کتاب تکالیف چنان‌که رولان بارت[1] و دیگران اشاره می‌کنند در اصل برای نزدیک‌تر کردن مؤمن به خدا طراحی نشده است، بلکه قرار است به او در عمل صالح یاری رساند. زمانی که مؤمن تصمیم درستی می‌گیرد، به خدا نزدیک می‌شود ولی این تنها زمانی ممکن است که ذهن مؤمن با یاری گرفتن از تکالیف فکری و احساسی به جای احساس‌های پرهیزکارانه از افکار و تصاویر آشفته و نامنظم رهایی یابد و چنان «بی‌طرف» شود که تصمیم درست را بگیرد و «خداوند را به زندگی خود راه دهد».

در اینجا بحث مشهور ایگناتیوس دربارهٔ *بی‌طرفی*[2] طرح شده است. برای کسب بی‌طرفی، استاد *تکالیف*، روش بی‌رهنمود[3] را به‌کار می‌بندد:

> کسی که تکالیف را تجویز می‌کند، نباید انجام‌دهندهٔ تکالیف را وعدهٔ خاصی ـ مانند فقر ـ یا عکس آن دهد، او همچنین نباید سالک را به گونه‌ای زندگی هدایت کند. خارج از حیطهٔ این تکالیف، برای همهٔ ما به راستی قانونی و ارزشمند است که همهٔ کسانی که شایسته هستند را به سوی خویشتن‌داری، پاکدامنی و زندگی مذهبی و هر نوع کمال انجیلی راهبری کنیم ولی حین

1. Roland Barthes
2. indifference
3. nondirective

انجام این تکالیف معنوی، شایسته‌تر و بهتر است که خالق هستی و حضرت مسیح با روح مؤمنی که در جست‌وجوی اراده الاهی است، ارتباط برقرار کند، او را با عشق و ستایش برانگیزد و به سویی برد که در آینده به خداوند بهتر خدمت کند. بنابراین مجری این تکالیف نباید به سوی خاصی کشیده شود، بلکه بهتر است در میانه مانند نشان ترازو قرار گیرد تا خداوند به طور مستقیم با مخلوق و مخلوق با خداوند و حضرت مسیح مرتبط شود.[۱۰]

این بی‌طرفی زمانی شگفت‌آور است که سالک را به هنگام ورود به تخیل جهنم از یک‌سو و لحظات تلخ و شیرین زندگی مسیح از سوی دیگر تصور کنیم. برای این منظور، اعماق خاطره جست‌وجو می‌شود تا صحنه‌هایی از گذشته در انجیل به یاد آورده شود؛ *انشای مکانی*.[۱] پس اراده و فکر باید به‌کار گرفته شوند. بنابراین مراقبه دربارهٔ جهنم در تکلیف پنجم ـ شمارهٔ ۶۵ ـ با تشریح ابعاد دقیق آن شروع می‌شود. تنها این هنگام است که خاطره به فعالیت درمی‌آید و احساس برانگیخته می‌شود.

مقدمهٔ ۱: اینجا تکلیف این است که با چشمانِ تخیل، طول و عرض و عمق جهنم را ببینیم.

مقدمهٔ ۲: دومین مقدمه جست‌وجوی آن چیزی است که می‌خواهیم. در اینجا به دنبال حس‌های درونی رنجی که دوزخیان تحمل می‌کنند، می‌رویم تا اگر هر گاه به دلیل اشتباهاتمان، عشق خداوند جاودانی را فراموش کردیم، دست‌کم ترس تنبیه، اجازهٔ گناه به ما ندهد.

نکتهٔ ۱: در اینجا با چشمانِ تخیل، به آتش عظیم و روح‌های درون بدن‌های سوزان نگاه می‌کنیم.

نکتهٔ ۲: با گوش‌هایمان شیون‌ها، فریادها، گریه‌ها و کفرگویی‌ها را علیه حضرت مسیح و تمام قدیسان را بشنویم.

---

۱. the compositio loci: روشی برای ارتباط و یادآوری آنچه محسوس نیست، از طریق ساختار معماری.(م.)

> نکتهٔ ۳: بوی دود، سولفور سوزان، فاضلاب و گوشت گندیده را حس کنیم.
> نکتهٔ ۴: طعم چیزهای تلخ مانند اشک، غم و دردِ وجدان را حس کنیم.
> نکتهٔ ۵: با حس لامسه، بدن آنانی را که در جهنم به آرامی با شعله نوازش می‌شوند و سپس در آتش می‌سوزند، حس کنیم.[۱۱]

به طور سنتی ایگناتیوس را در این نوشته‌ها «صریح» و «واقع‌گرا» خوانده‌اند. سالک می‌تواند از این تصاویر برای مراقبهٔ درون خود استفاده کند. زمانی که این تصاویر درونی شد و با دیگر صحنه‌های شیرین‌تر انجیل آمیخته شد، آنگاه نظامی پیچیده و کارآمد برای ارتباط با خود پدید می‌آید ولی این تصاویر گرچه مانند زبانِ شدیداً انجیلی کالون، ممکن است قوی باشند ولی شاید به دلیل همین قدرتشان، نوری بدون سایه هستند. در نتیجه، ایگناتیوس به ما هیچ نمی‌گوید و بنابراین نوشته‌های او به طور قطع واقع‌گرا نیستند. خوانندهٔ *تکالیف معنوی* می‌تواند نقاط کور متن را هر گونه که بخواهد پر کند و داستان خود را بسازد ولی داستان هدف نیست. هدف این است که خواننده ـ یا در واقع سالک ـ به شناخت و تحلیل خود برسد تا سرانجام توان تصمیم‌گیری روشن را داشته باشد. ایگناتیوس به سطوح مختلف خواندن و اجرای تکالیف اشاره می‌کند:

> شرح ۲: کسی که به دیگری راه یا طرحی برای مراقبه یا تفکر می‌دهد، باید توصیف درستی از وقایعی که قرار است دربارهٔ آن تعمق شود، به دست دهد. برای این کار او باید نکات اصلی را با توضیح‌های اجمالی تشریح کند. برای اینکه اگر شخصی با پایه‌های حقیقی تاریخی به تفکر بپردازد و آنگاه به روایت‌های تاریخی توجه کند و به طور مشخصی در آنها تعمق کند، آنگاه می‌تواند به تنهایی به فهم روشن‌تری از تاریخ یا معنای آن برسد. به جای اینکه راهبر به تفصیل معنی تاریخ

> را تشریح کند، تفکر شخصی رهرو یا روشنگری آسمانی، راضی‌کننده‌تر و از نظر معنوی سودآورتر است؛ چرا که این دانش نیست که روح را سرشار و راضی می‌کند، بلکه احساسِ نزدیکی و اشتیاق است.[۱۲]

کسی که تکالیف را تجویز می‌کند قرار نیست به تفصیل داستان بگوید. او باید به سالک، نکات اصلی را ارائه دهد که بر اساس آن مکان‌ها را به ذهن بسپارد و سپس آنها را با تصاویر پر کند. نکتهٔ زیربنایی این تکالیف که در روش ایگناتیوس اهمیت اساسی دارد، آگاهی اساسی از ساز و کار خاطره است: به جای روایت‌های مفصل، به واسطهٔ جرقه‌های کوتاه و متمرکز است که روایت‌های گذشته در ذهن و احساس دوباره زنده می‌شوند.

البته پیام مسیحی همواره از این راه منتقل شده است. ادبیات و هنر مسیحی به جای استفاده از داستان‌گویی به خاطرهٔ گزیده توجه دارد، گرچه بخشی از این خاطرات و نه تمام آنها به یادآوری داستان‌های ـ انجیلی ـ می‌پردازند ولی حتی در مذهب کالون هم تصاویر به اندازهٔ تکالیف ایگناتیوس، خشک و بدون معانی ضمنی نیستند. از این نظر می‌توان استفادهٔ ایگناتیوس از صحنه‌ها و تصاویر را فراواقع‌گرا[1] نامید، به این معنی که آن‌قدر واقع‌گراست که داستان را قربانی امکان دیدن، شنیدن، لمس، احساس و بوییدن برای خواننده می‌کند.

با اصطلاح فراواقع‌گرا به خداشناسی منفی سودو ـ دیونیزیوس و اسکاتوس اریوجین بازمی‌گردیم. فراواقع‌گرایی ـ یا در ریشهٔ آن: *فراهستی* یا *فوق ذاتی*[2] ـ بر حضور الاهی فرای تلاش‌های ناموفق اثبات و انکار دلالت دارد. در اینجا، افراط و تفریط با هم روبه‌رو می‌شوند.[3] از سویی، حضور ناگزیر ولی همه‌گستر خداوند در فلسفهٔ اسکاتوس که در

---

1. hyper-realistic
2. super-essentia
3. les extremes se touchent

زنجیره‌ای از *جلوه‌های خداوند بر زمین* نمایان است، با تصاویر خشک جهنم یا تصاویر خشک ولی کمتر خشن از زندگی حضرت مسیح در فلسفهٔ ایگناتیوس با یکدیگر روبه‌رو می‌شوند. این فراواقع‌گرایی به سالک یا خواننده این امکان را می‌دهد که این تصاویر را از منابع انجیلی بیرون کشد، آنها را دوباره مرتب کند و سرانجام آنها را برای موقعیت خود به شیوه‌ای بسیار قابل انعطاف به‌کار بندد. نهایت اینکه، زمانی که او به هدفش (یعنی تصمیم درست) رسید می‌تواند این تصاویر را به کناری گذارد و به زندگی خود بپردازد. پس این تصاویر آن‌قدرها هم فراواقع‌گرا نیستند. به نظر می‌رسد که در شالودهٔ استفادهٔ ایگناتیوس از تصاویر، احساس پوچ‌گرایی عمیقی نهفته است. از این‌رو، هیچ دلیلی ندارد که تصور کنیم فراواقع‌گرایی خشک او در مقایسه با حضور همه‌گستر انسان و خداوند در فلسفهٔ اسکاتوس از نگرش منفی کمتری برخوردار است.



حال اجازه دهید به جویس بازگردیم و برخی از آثار او را در پرتو تصاویر مسیحیت بازخوانی کنیم. آثار جویس به واقع دربارهٔ مکان و تصویرند ولی این چه ربطی به ایگناتیوس و اسکاتوس دارد؟ برای نمونه ترکیب‌بندی‌های جناس‌گونه و زبان «ازشکل‌افتاده» در رمان *شب‌زنده‌داری فینگن‌ها* به خشکی و فراواقع‌گرایی تصاویر ایگناتیوس هستند؛ برای نمونه به این نمونه از زبان مذهبی جویس دقت کنید:

> به نام آنا ـ مادر ـ، همیشه کهن و باردهنده، همیشه زنده، آورندهٔ همهٔ امکانات پلورابل، متبرک باد حوای او، آواز بهاریش، رودخانه‌اش جاری خواهد بود، بی‌حاشیه و ناموزون.[1] [۱۳]

---

1. In the name of Anna the Allmaziful, the Everliving, the Bringer of Plurabilities, haloed be her eve, her singtime sung, her rill be run, unhemmed as it is uneven.

برخلاف آنچه در ظاهر به نظر می‌رسد، این متن هجویهٔ متنی مذهبی (برای نمونه قرآن: به *نام*...[1]) و دعای خداوند نیست. در برابر، قدرت و زیرکی در این متن در انسجام و کمال آن نهفته است که مهم‌تر از نگرش منفی، ارجاع‌ها و طعنه‌های آن است. البته، عنصر هجو و نفی بخش ذاتی متن است، آن‌قدر ذاتی ـ شاید بتوان گفت فراذاتی ـ که در متن جذب شده است و دیگر به عنوان یک مورد قیاسی[2] در زمینهٔ متن قرار ندارد. بنابراین، می‌توان گفت که متن موزون و روشن است. این ویژگی‌ها با نظریهٔ زیبایی‌شناسی شبه‌توماسی[3] جویس که در رمان *چهرهٔ هنرمند در جوانی*[4] مطرح می‌کند ـ تمامیت، هماهنگی، درخشندگی[5] ـ هماهنگی دارد.[۱۴] به عبارت دیگر، در مرکز جناس‌ها، بازهای زبانی و از شکل‌افتادگی‌ها، حضور غیر قابل انکاری هست که از اثبات و نفی فراتر نمی‌رود ولی حرکت *رودخانه*[6] تمام اشکال آن را به خود می‌گیرد. آیا این محدودیتی که زبان تحمیل می‌کند، امکان خوانش منفی دیگری را منتفی می‌کند؟ خوانشی که برای کارآمد بودن باید از این حد فراتر رود؟ نگرش منفی و جابه‌جایی مانند همهٔ آثار دیگر جویس در *شب‌زنده‌داری فینگن‌ها* نقش مهمی ایفا می‌کند ولی برای یافتن این ویژگی، باید بپذیریم که چه نوع نگرش منفی در پیش رو داریم و دقیقا چه جایی باید به دنبال آن بگردیم.

در بررسی بینش منفی سنت ادبیات مسیحی، با گونه‌های مختلفی روبه‌روییم: از عیب‌های مفهوم انشای مکانی رستاخیز گرفته تا خداشناسی منفی و سرانجام تا بینش منفی که ریشه در تصاویر خشک و بدون معانی ضمنی ایگناتیوس دارد. با در نظر گرفتن همهٔ تفاوت‌ها، همچنان می‌توان

---

۱. منظور تمسخر عبارت به *نام خدا* (In the Name of) در قرآن با عبارت به *نام انا* در متن آورده‌شده از جویس است.(م.)

2. comparandum
3. quasi-Thomastic
4. *A Portrait of the Artist as a Young Man*
5. integritas, consonantia, claritas
6. river run

وسعت و ساختار تجلی[1] رمان *شب‌زنده‌داری فینگن‌ها* را به خوبی با *پریفسیون*، نوشتهٔ اسکاتوس، مقایسه کرد. اسکاتوس برخلاف دیونیزیوس، دیدگاه خود را دربارهٔ خدا بر جهان‌شناسی منفی استوار نمی‌کند. او با پذیرش بیان‌ناپذیری و فرااصالتی خداوند، به پیگیری مسیر طبیعت می‌پردازد. طبیعت که از هستی و نیستی و خلق و خداوند تشکیل می‌شود به گونه‌ای منفی گسیخته نمی‌شود و همان‌طور که همیشه بوده است، همان‌طور هم باقی می‌ماند.

به اعتقاد من، در نوشته‌های جویس لایهٔ عمیق‌تری از بینش منفی وجود دارد که بیش از اینکه خداشناسی منفی رسمی باشد، یادآور بازی ایگناتیوس با تصاویر است. جویس هم مانند ایگناتیوس تصاویر را به بمب‌های کوچکی تبدیل می‌کند که هم تقویت می‌کنند و هم نابود می‌سازند. حتی می‌توان چنین گفت که سیر رمان *شب‌زنده‌داری فینگن‌ها* از شگردهای کوچک خاطرهٔ ایگناتیوسی شکل گرفته است که به همراه هم، مکان و تصویر عظیمی را می‌سازند؛ رودخانهٔ لیفی، آنالیویا و... اگر این بحث را یک مرحله پیش ببریم، می‌توان *اولیس*[2] جویس را لفظ‌به‌لفظ معنی کردن[3] و *چهرهٔ هنرمند* را خلاصه‌سازی آخرین اثر او، *شب‌زنده‌داری فینگن‌ها*، بازخوانی کرد.

از تأثیر ایگناتیوس بر رمان *اولیس*، سال‌هاست که سخن رفته است. ارنست رابرت کورتیوس[4] با تأثیر از نظریات والری لاربو[5] در کتاب *جیمز جویس و اولیس او*[۱۵] به شباهت‌های *اولیس* با *تکالیف معنوی* اشاره می‌کند. البته *تأثیر موقعیت*[6] هم در روش انشای مکانی هست. در *اولیس*، دابلین با دقت موشکافانه‌ای[7] تصویر شده است. شگفت‌انگیزتر از این

---

1. epiphanic
2. *Ulysses*
3. literalisation
4. Ernest Robert Curtius
5. Valery Larbaud
6. Ortsbestimmung
7. mit penlicher sorgfalt

موضوع، چگونگی ساخت و استفاده از تصاویر است. درون‌مایهٔ مراقبه به واسطهٔ روش انشای مکانی قابل فهم می‌شود. به‌ویژه در این رمان درون‌مایهٔ مراقبه به واسطهٔ استفاده از همهٔ حس‌ها به تصویر کشیده شده است. در نتیجه [در یک فرایند تدریجی که همهٔ حس‌ها در آن سهیم هستند] تصویر یکدست، کامل و دقیقی پدید می‌آید.[1] [۱۶] نه تنها این ویژگی *اولیس* و *شب‌زنده‌داری فینگن‌ها*ست بلکه چهرهٔ هنرمند در جوانی خود از این جهت می‌تواند الگویی برای این دو رمان بعدی به حساب آید. حتی به نظر می‌رسد که کوتاه بودن رمان چهرهٔ هنرمند پس‌رفت بی‌پایان حروف را در آثار بعدی نوید می‌دهد.

چهرهٔ هنرمند جدا از اینکه در مقایسه کوتاه است، اثری کاملا عمودی است. به این معنی که به جای پخش‌شدن در روایت خطی، به شکل مجموعه‌ای از جرقه‌هایی است که از تحلیل عمیق لحظاتی از شرح حال شکل گرفته است. مانند *تکالیف*، این رمان به جای روایت منظمی که قسمت‌های مختلف داستان بر اساس آن شکل گرفته باشند، شامل تعدادی نکته است. از این جهت، این رمان به توجه ایگناتیوس به بررسی نکات اصلی، با تشریح‌های کوتاه نزدیک است. کوتاه بودن این اثر با عمق شگفت‌انگیز آن تناسب خوبی دارد. خودِ این عمق حاصل کاربست یادآورندهٔ حس‌هاست. این حس‌ها، به‌ویژه حس بویایی، عنصر تشکیل‌دهندهٔ اثر هستند:

> رختخواب را که تَر می‌کنی، اول گرم است و بعد سرد می‌شود.
> مادرش برای او مشمع می‌گذاشت. ملحفه بوی عجیبی داشت.
> مادرش بوی بهتری از پدرش داشت.

و این صفحهٔ اول رمان است. در واقع، حس بویایی در رمان گسترده است و شالودهٔ خاطره‌های بسیاری است که با حس‌های دیگر به یاد آورده می‌شوند.

---

1. Zwar unter sukzessiveer Beriicksichtigung aller Sinne, ausgemalt, dass ein luckenloses, scharfkonturiertes Bild entseht.

با توجه به اهمیت حس‌ها، آیا واقعاً ما اینجا داستانی هم داریم؟ درست مانند کتاب *تکالیف*، قدرت و شدت یادآوری و تخیل حسی ـ بینایی، لامسه یا بویایی ـ هر گونه روایت منظمی که قرار است ساخته شود را تخریب می‌کند. در عوض، رمان پر است از تجدیدخاطره‌های پراکنده و تجلی‌های بویایی، بینایی، صدا و عاطفه. ما حتی زمانی که استیون در سرگردانی‌های ملال‌آور شبانه‌روزی خود میان تصاویر از ریخت‌افتادهٔ جهان بیرون، خود را لحظه‌ای در آغوش یک روسپی می‌اندازد، با رایحه روبه‌روییم:

> تصاویر بر ذهن او و لبانش فشار می‌آوردند، انگار که وسیلهٔ سخن مبهمی بودند. [توجه کنید که سخن، به گونه‌ای مثبت به عنوان یکی از حس‌ها در خدمت خاطره است]؛ و بین آنها، او فشار ناشناخته و خجولانه‌ای را حس می‌کرد که تاریک‌تر از بی‌هوشی گناه و نرم‌تر از صدا یا بو بود.[۱۷]

در فصل بعد، مریم باکره، در صحنه تعادل ایجاد می‌کند و حضور خود را به واسطهٔ رایحه‌هایی که از متن عبادی/ انجیلی پدید می‌آید، به نمایش می‌گذارد:

> رایحهٔ شیرینی، مانند دارچین و مرهم خوشبو، منتشر کردم؛ رایحهٔ شیرینی مانند بهترین گیاه منتشر کردم.[1] [۱۸]

رایحه در موعظهٔ کشیش دربارهٔ جهنم هم برجسته است، موعظه‌ای که در یک دورهٔ عزلت تحت نظر مدرسین یسوعی انجام شد و در این قسمت از رمان چهرهٔ هنرمند بیشترین تأثیر ایگناتیوس را مشاهده می‌کنیم.[۱۹] واعظ برایِ اینکه غرور استیون را با توصیف همهٔ ابعاد جهنم خُرد کند، از زاویهٔ تجربهٔ استیون از پسران می‌خواهد که با تخیل خود «تا جایی که می‌توانند سرشت جهنم» را درک کنند.[۲۰] مطمئناً بوی این مکان وحشتناک تأثیر بسیاری دارد:

---

1. Sicut cinnamomun et balsamum aromatizans odorem dedi et quasi myrrha elecra dedi suavitatem odoris.

> عذاب این زندان تنگ و تاریک [به *انشای مکانی* توجه کنید] با بوی گند کشندهٔ آن، صدچندان می‌شود. گفته‌اند که وقتی آتش‌سوزی خوفناک روز واپسین عالم را ویران می‌کند، همهٔ نجاسات دنیا، همهٔ زباله‌ها و آشغال‌های دنیا، به آنجا سرازیر می‌شود؛ گویی به فاضلابی بزرگ و متعفن سرازیر می‌شود. آن گوگردی هم که خروار خروار در آنجا می‌سوزد، جهنم را از چنان بوی گندی پر می‌کند که هیچ کس تاب آن را ندارد و از بدن خود اهل جهنم نیز چنان بوی گند قی‌آوری بلند می‌شود که به گفتهٔ قدیس بوناونتوره[1] فقط یکی از آن بدن‌ها برای گند زدن به همهٔ دنیا بس است. هوای همهٔ دنیا که تا این اندازه صاف و پاک است، اگر مدت درازی در فضای سربسته بماند عفن می‌شود و دیگر نمی‌توان آن را تنفس کرد. حال ببینید تعفن هوای جهنم چه حکایتی است.[2] [۲۱]

اینکه استیون برای پاکیزه کردن ذهن و بدنش، حس‌های متصور در *انشای مکانی* جهنم را تصور می‌کند، پیشینهٔ تفکر یسوعی دارد:

> ریاضت‌دادن به حس بویایی دشوارتر بود؛ زیرا ملتفت شد که از بوهای بد نفرت غریزی ندارد، خواه بوهای محیط بیرون، مانند بوی تپاله و قیر، یا بوهایی که از خود او برمی‌خاست که بارها دربارهٔ آنها به مقایسه‌ها و تجربه‌های غریبی دست زده بود.[3] [۲۲]

سرانجام، بو، تغییر مذهب زودگذر استیون را قطعی می‌کند:

> لحظه‌ای چشمانش را با سردی به مجسمهٔ آبی رنگ و رو رفتهٔ مریم مقدس گرداند، به سوی خانه روانه می‌شود، سقوط ولی نه اینکه سقوط کرده باشد، هنوز سقوط نکرده ولی در شرف سقوط است: اندکی بوی گند ترشیدگی کلم‌های گندیده از باغچهٔ حیاط

---

1. Bonaventure

۲. *چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی*، ترجمهٔ منوچهر بدیعی، تهران: نیلوفر، ص۱۵۸ـ۱۵۷.(م.)

۳. همان. ص۱۹۵.(م.)

> خانه‌های روی بلندی‌های بالای رودخانه می‌آمد. از این فکر لبخندی زد که آنچه سرانجام در روح او بر همهٔ چیزهای دیگر روز غلبه می‌کند، بی‌نظمی و آشفتگی خانه پدرش و رکود حیات نباتی است.[1]

زمانی که بویی پخش می‌شود، روند یادآوری به صورت یکی‌شدن تصاویر با دیگر حس‌ها به روشنی آغاز می‌شود. می‌توان برای توصیف زندگی بوها از اصطلاح‌های *کورتیوس*[2] ـ کامل و خطوط دقیق[3] ـ استفاده کرد. این توصیف‌ها برای حسی به همه‌گیری بویایی هم مناسب است. اینکه بوناونتوره معتقد است بوی طاعون‌زدهٔ یک گناهکار برای آلوده کردن همهٔ جهان کافی است، گواه همین نکته است. اینجا صحبت از یک شهروند دابلینی نیست که به هنگام قدم‌زدن در خیابان، به آرامی بویی حس می‌کند. بوی طاعون‌زدهٔ بوناونتوره به تعبیری، تأثیر بمبی اتمی را دارد که به زندگی رسوخ کرده و آن را نابود می‌کند.

حال پرسش این است که آیا رابطه‌ای بین به‌کار بستن ایگناتیوسی حس‌ها در *چهرهٔ هنرمند* جیمز جویس با تعریف مجدد او از نظریهٔ تراژدی ارسطو وجود دارد؟[۲۴] واژهٔ کلیدی در تعریف استیون، «می‌ایستاند»[4] است:

> رحم، احساسی است که ذهن را در برابر آنچه در رنج‌های بشری خطیر و پایدار است، *می‌ایستاند* و آن را با انسان رنجکش پیوند می‌دهد. وحشت، احساسی است که ذهن را در برابر آنچه در رنج‌های بشری خطیر و پایدار است *می‌ایستاند* و آن را با علت پنهانی پیوند می‌دهد.[5]

---

۱. همان. ص ۲۰۱.(م.)

2. cortius

3. charf konturier, luckenlos

4. Arrest

۵. همان. ص ۲۶۵ـ۲۶۴.(م.)

به همین دلیل است که مرگ نابهنگام دختری (که در درشکه‌ای نشسته، در راه دیدن مادرش که سال‌ها او را ندیده است)، تراژیک نیست. به اعتقاد استیون، احساس تراژیک دراماتیک ایستاست و نه جنبشی. استیون برای توضیح نظریهٔ آکویناس که «زیبایی چیزی است که بینایی را لذت می‌بخشد»،[1] به‌روشنی زیبایی‌شناسی را به حسّیات مرتبط می‌کند:

> استیون گفت: کلمهٔ *بینایی*[2] را به‌کار می‌برد که هر گونه درک هنری را شامل می‌شود، خواه از راه بینایی یا شنوایی یا از هر راه دیگر درک کردن باشد. این کلمه هرچند مبهم است ولی آن‌قدر روشن هست که چیزهای خوب و بد را که میل و نفرت برمی‌انگیزند، از شمول تعریف خارج کند. مسلم است که به معنی ایستایی است نه پویایی.[3] [۲۵]

این بینش ایستا نسبت به درک هنری، رمان جویس را از بیان داستان اشتیاق و از نگاه خطی بازمی‌دارد. همهٔ چیزی که باقی می‌ماند، رشته‌ای از تصاویر است که از خاطره پدید می‌آید ولی به چه مقصودی؟ شاید پاسخ در یکی از بخش‌های پایانی کتاب باشد که باز بسیار لحنی ایگناتیوسی دارد:

> در اینجا عبارت غریبی از *کورنلیوس آلا پید*[4] به خاطرش آمد به این مضمون که شپش از عرق بدن انسان به وجود آمد و خداوند آن را با دیگر جانوران در روز ششم خلق نکرده است ولی خارش پوست گردنش ذهنش را زخمی و برافروخته کرده بود. حیات تن او، با لباس بد، با غذای بد، که طعمهٔ شپش بود، سبب شد که پلک‌هایش را به یک حملهٔ ناگهانی نومیدی ببندد: و در تاریکی

---

۱. sunt quae visa placent؛ همان. ص۲۶۹.(م.)

2. visa

۳. همان. ص۲۶۹.(م.)

4. *Cornelius a Lapide*

> دید که بدن‌های تُردِ براق شپش‌ها از هوا فرو می‌افتند و در حال
> فرو افتادن بارها چرخ می‌خورند. آری! و آنچه از هوا فرو می‌افتاد،
> تاریکی نبود. روشنایی بود.
> روشنایی از هوا فرو می‌افتد.[۱] [۲۶]

این دقیقا همان تأثیری است که کتاب *تکالیف معنوی* به دنبال آن است: روشنایی، روشنی. در نهایت آنچه اهمیت دارد تجربهٔ جسم و ذهن نیست بلکه ایستایی زیباشناسی است: روشنی. این روشنی به نوبهٔ خود سالک را قادر می‌سازد که تصمیم درست بگیرد. دربارهٔ استیون، این تصمیم آشکار است. بر اساس یک نتیجه‌گیری منطقی از روش ایگناتیوسی، او تصمیم می‌گیرد که مذهب کاتولیک را رها کند، از ایرلند برود و در تبعید زندگی کند. بنابراین کتاب بار دیگر با یک نکتهٔ ایگناتیوسی پایان می‌یابد، با دفترچهٔ خاطراتی که نکته به نکته بازگشت به زندگی در تبعید را ثبت کرده است.

ولی بر سر بینش منفی چه می‌آید؟ البته که بینش منفی در متن موجود است. تصاویر جویس در *چهرهٔ هنرمند* داستانی تعریف نمی‌کنند. اگر هم تصاویر قدرتمندی هستند باز هم وسیله‌ای در دست نویسنده‌اند. اگر هم در اینجا شباهتی با پنداره‌های مسیحی منفی وجود دارد ولی از جابه‌جایی‌های خداشناسی منفی خبری نیست. زبان جویس به تصاویر پیتر مقدس از آرامگاه مسیح در دل خاک حتی شباهتی هم ندارد؛ زیرا رابطهٔ مجازی بین *قلب مؤمن* و *مکان* زمین، هرچند هم که نزدیک باشد، بیش از اندازه دراماتیک و جنبشی است. تنها بی‌حاصل‌ترین تصویر با جویس تناسب دارد: آرامگاه خالی انجیل با فرشته‌ای که بر آن نشسته است و به زنان می‌گوید که مسیح رفته است. مانند آرامگاه مسیح، دابلینِ جویس جایگاه خاطره‌ای است که هنرمند

---

۱. همان. ص۳۰۳ـ۳۰۲.(م.)

دیگر در آن سکنی ندارد. دربارهٔ این مکان هیچ داستانی نمی‌توان گفت. تصویر سخت کنایی را می‌توان به آن پیوند داد که «در بوتهٔ روح کوبیده شده است».[۱]

---

1. Cf. the end of the *Portrait*, chap.5, 253:

بخش آخر چهرهٔ هنرمند را ببینید: «ای زندگانی! می‌روم تا برای هزار هزارمین‌بار با واقعیت تجربه رودررو شوم و در بوتهٔ روح خود وجدان ناآفریدهٔ قوم خود را بسازم.
۲۷ آوریل: ای پدر باستانی! ای صنعتگر باستانی، اکنون و تا ابد یار و یاور من باش» (ترجمهٔ منوچهر بدیعی، ص۳۲۷).

پی‌نوشت‌ها

1. Peter Cramer, *Baptism and Change in the Early Middle Ages ca. 2000ca. 1150.* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 221.
2. Ibid., 254. Peter the Venerable, *De laude dominici sepulchri*, ed. G. Constable, "Petri Venerablilis sermons tres," in *Revue Benedicine* 64 (1954): 232-54.
3. Cicero, *De oratore*, 2.86, ed. And trans E. W. Sutton and H. Reackham, *De oratore*, 2 vols. (Cambridge, Mass: Heinmann, 1942), 351-54; Frances Yates, *The Art of Memory* (Harmondsworth, Middlesex:Penguin, 1969), 17-42.
4. See esp. Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'etre: Hors-texte* (Paris: Fayard, 1982); *God Without Being*, trans. Thomas A. Carlon (Chicago: University of Chicago Press, 1991).
5. See esp. J. Derrida, "Comment ne pas parler," "How to Avoid Speaking: Denials," trans. Ken Frieden in *Languages of the Unsayable*, ed. Sanford Budick and Wolfgana Iser (New York: Columbia University Press, 1989), 3-70.
6. James Joyce, *Finnegans Wake* (London: Faber, 1939), 4.
7. Johannes Scottus Eriugena, *Periphyseon* I, in I. P. Sheldon-Williams and L. Bieler, eds., *Periphyseon (De Divisione Naturae) Liber Primus*, Scriptores Latini Hiberniae Vol. 7 (Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1968), 36. English translation of this passage by Willenmien Otten, *The Anthropology of Johnnes Scottus Eriugena* (Leiden: Brill, 1991), 8.
8. *Periphyseon* I, Sheldon-Williams, 36.

9. Roland Bathes, *Sade, Fourire, Loyola* (Paris: Seuil, 1971), 53.
10. *Spiritual Exercises* no. 15, in Sait Ignatius of Loyola, *Personal Writings: Reminiscences, Spiritual Diar, Select Letters, The Spiritual Exercises,* trans. Joeseph A. Munitz and Philip Endean (Harmondsworth, Middlese: Penguin, 1996), 286.
11. Ibid., 298-99.
12. Ibid., 283.
13. Joyce, *Finnegans Wake*, 104.
14. For a discussion of Thomas's aesthetics, see Umberto Eco. *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, trans. Hugh Bredin (Cambridge: Harvard University Press), esp. 64-122. James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1960), Chap. 5, 211.
15. Ernst Robert Curtius, *James Joyce und sein Ulysses* (zurich: Berlag der Neuen Schweizer Rundschau, 1929), 18-19.
16. Ibid., 19.
17. Joyce, *A Portrait of the Artist*, chap. 2, 99, 101.
18. Ecclesiasticus 24: 13-15; Joyce, *A Portrait of he Artist*, chap. 3, 105.
19. Joyce, *A Portrait of the Artist*, chap. 3, 108-35.
20. Ibid., chap. 3, 119.
21. Ibid., chap. 3, 120-21.
22. Ibid., chap. 4, 151.
23. Ibid., chap. 4, 162.
24. Ibid., chap. 5, 204.
25. Ibid., chap. 5, 207.
26. Ibid., chap. 5, 233-34.

۱۴

قبله و تصویر یهودیان در رسانه‌ها

جیمز سیگل

بهزاد سالکی

> قبله[1] [کیبلات]:
> ۱. جهت مکه (در زمان عبادت)
> ۲. جهت یا هدف؛ جهت قطب‌نما، به‌خصوص جهتی که باد از آنجا می‌وزد؛ بر *قبله*:[2] در جهت... مثلاً جریان سیاست در جهت منافع کمونیسم بین‌المللی سیر می‌کند.[۱]

در عالم واقع، هیچ یهودی در اندونزی وجود ندارد. همچنین مردم اندونزی ادعا نمی‌کنند که در کشور آنها یهودی وجود دارد ولی اکنون گفته می‌شود که نفوذ نیرومند یهود، که گاهی خود را در پوشش حقیقت اسلامِ درست‌آیین پنهان می‌سازد و ایجاد ناآرامی سیاسی می‌کند، در حال منحرف ساختن اسلام است. از مدت‌ها پیش احساسات یهودستیزی[3] در اندونزی وجود داشته است ولی مطالب ضدیهودی در طی حکومت رئیس‌جمهور سوهارتو[4] خیلی افزایش یافته است. *پروتکل‌های زعمای صهیون*،[5] به نسبت دیگر نوشته‌های ضدیهود، چندین‌بار تجدید چاپ شده است.[6][۲] همچنین

---

1. Kiblat
2. Berkiblat
3. anti-semitism
4. President Suhartto
5. *The Protocols of the Elders of Zion*

۶ ون بروینسن خاطرنشان می‌کند که پروتکل‌های زعمای صهیون در اندونزی، نه از منابع اروپایی

شگفت‌انگیز نیست وقتی می‌شنویم که به یهودیان به عنوان علت بحران اقتصادی کنونی اندونزی اشاره می‌شود.

در اروپا و آمریکا تصور بر این است که یهودیان با نام‌هایشان قابل شناسایی هستند ولی بر اساس تجربهٔ خود من، حتی آن دسته از مردم اندونزی که مدت‌های طولانی در آمریکا و اروپا به سر برده‌اند، اغلب کوهن[1] یا سیگل[2] را به عنوان نشانه‌های اصل و خاستگاه یهودی نمی‌شناسند. چهره‌ها نیز سرنخی به دست نمی‌دهند؛ برای نمونه، اندونزیایی‌ها چندین‌بار به من گفتند که بینی من، که با معیارهای اندونزی بلند و نوک تیز است، قابل تحسین است. به‌ویژه بینی من به این دلیل مورد تحسین قرار می‌گرفت که شبیه بینی اعراب بود. بنابراین، شخصی یهودی که به اندونزی وارد می‌شود، احتمال دارد شناخته نشود، مگر اینکه بگوید یهودی است ولی حتی این پایان کار نیست. یک‌بار وقتی که در سوماترا بودم، بعضی از دوستان مسلمان به من گفتند که اصل و نسب من یهودی است. آنان پیشنهاد کردند مرا نزد یکی از هم‌دینان ببرند و وقتی به یک خانه رسیدیم، من از میان پنجره یک صلیب بزرگ ارتودکس دیدم. هویت دینی یهودیان، اگر این نشانهٔ نامعتبر اساساً چیزی را اثبات کند، به تدریج در هویت مسیحی محو می‌شود در حالی که چهرهٔ یهودی در چهرهٔ عرب حل

بلکه از منابع عربی تجدید چاپ شد. او پیشینهٔ تمایل به نکوهش یهودیان برای توطئه در اندونزی را نه به اروپا بلکه به عربستان سعودی، کویت و مصر بازمی‌گرداند. او چهارچوب پروتکل‌ها در اندونزی را نام می‌بَرَد که قدیمی‌ترین آنها در سال ۱۹۸۲ منتشر شد.Media Dakwah نشریه‌ای که من اندکی بعد دربارهٔ آن بحث خواهم کرد، جزواتی را که به بنیامین فرانکلین و مارتین لوتر کینگ نسبت می‌داد، منتشر کرد که علیه خطر یهودیان هشدار می‌دادند. این نشریه جمله‌ای را از *ناپلئون* با این مضمون نقل می‌کند:

یهودیان سردستهٔ سارقان عصر جدید هستند. شرارت یهودیان از افراد ناشی نمی‌شود بلکه از ماهیت بنیادین این قوم نشئت می‌گیرد (خطابه به شورای وزیران، ۳۰ آوریل و ۷ می ۱۸۰۶).

این نشریه همچنین ترجمه‌هایی را از آثار روژه گارودی در شماره‌های مارس، می و ژوئیهٔ سال ۱۹۸۶ منتشر کرد. نورچولیش مجید نیز غالباً از گارودی نقل‌قول می‌کند.

1. Cohen
2. Siegel

می‌شود و در نتیجه چهرهٔ عرب مورد تحسین قرار می‌گیرد و هویت یهودی مایهٔ هراس می‌شود. یک یهودی، حتی هنگامی که او در این کشور حضور دارد، بدون چهره یا هویتی از آنِ خود است. حتی وقتی او خود را به شهروندان اندونزی معرفی می‌کند، به نظر می‌رسد در درون اندونزی محو و ناپدید می‌شود.

ترجمهٔ واژهٔ الله

ممکن است مفید باشد به برخی نمونه‌های کاربرد ضدیهودی رایج نگاه کنیم. کاربرد نخست در نتیجهٔ پیشنهادی برای بنیادی تازه به منظور ارتقای رواداری و تساهل[۱] در میان ادیان رواج یافت. نورچولیش مجید[۲] طی لحظه‌ای حساس در استقرار نظام جدید،[۳] اصطلاحی که سوهارتو برای متمایز ساختن آن از نظام اولین رئیس‌جمهوری اندونزی، سوکارنو،[۴] به رژیم خود داد، رئیس انجمن دانشجویان مسلمان اندونزی[۵] ـ HMI ـ بود. نورچولیش در میان شخصیت‌هایی که در صحنهٔ ملی اندونزی به نمایندگی از اسلام سخن می‌گویند، کاملاً شناخته شده است. در دسامبر سال ۱۹۹۲، او سخنانی دربارهٔ مدارای دینی ایراد کرد که در میان بسیاری از مسلمانان هیاهوی زیادی برانگیخت و باعث شد که او عامل صهیونیست و عضو توطئهٔ بین‌المللی یهودی خوانده شود.[۶]

1. tolerance
2. Norcholish Madjid
3. new order
4. Sukarno
5. Indonesian Muslim Students Association

۶ همچنین برای خواندن یک توصیف با پس‌زمینهٔ نهادی از این گفته می‌توانید بنگرید به:
A description of the institutional background of this talk can be found in Douglas Ramage, *Politics in Indonesia: Democracy, Islam, and the Ideology of Tolerance* (London: Routledge, 1995), 75-122. See also Robert W Hefner, "Islamization and Democratization in Indonesia," in Robert W Hefner, ed., *Islam in an Era of Nation-States: Politics and Renewal in Muslim Southeast Asia* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1997), 75-129.

نورچولیش در وهلهٔ نخست با این ادعا که دین[1] یک خطر است، مستمعان خود را تحریک کرد. دین باعث رشد نابردباری[2] و خشونت می‌شود. او به تازگی از آمریکا بازگشته بود و به آرای آینده‌شناسان[3] خودخواندهٔ آن زمان، اشخاصی مانند آلوین تافلر[4] تکیه می‌کرد تا در مقابل برخی مخاطرات هشدار دهد. دین، آن‌گونه که او تصور می‌کرد، لازم است خود به نجات خودش اقدام کند. او چیزی را که بیست سال پیش، هنگامی که به تازگی از ایالات متحده به اندونزی بازگشته بود ـ و در آنجا در دانشگاه شیکاگو تحصیل می‌کرد ـ تکرار می‌کرد. در این زمان او شعار «اسلام بله! حزب اسلام نه» را وضع کرد. خلاصه به باور او، مشکل اسلام عنصر سازمان‌یافتهٔ آن است. روح دینی ارزشمند است ولی نهادینه‌شدن دین، موجب اختلاف و مشکلات دیگر می‌شود. در سال ۱۹۹۲، او تصور می‌کرد که این خطر، وجود کیش‌ها و فرقه‌هاست. فرقه‌ها ـ به معنای گروه‌هایی که گاهی شامل مؤمنانی می‌شد که طرفدار خشونت بودند که در آن زمان اسباب نگرانی در آمریکا بودند ـ نتیجهٔ انگیزهٔ دینی انحراف‌یافته هستند. این فرقه‌ها معلول بی‌خویشتنی[5] ـ اصطلاحی که او آن را از اریک فروم[6] وام گرفت ـ هستند که علت آن جامعهٔ صنعتی است. این فرقه‌ها موجب عدم تحمل و حتی خشونت می‌شوند. نورچولیش می‌گفت فرقه‌ها بیانگر هزیمت امور مقدس هستند؛ زیرا امور مقدس از جامعهٔ صنعتی با ویژگی پریشانی و

هفنر آشکارا از نورچولیش مجید، سخن می‌گوید و به توصیف توزیع رهبری اسلامی می‌پردازد ولی او روابط پیچیدهٔ آن رهبری را با نظامیان اندونزی تقلیل می‌دهد و ذکری از ضدیت سرسختانهٔ آنان با کمونیسم به میان نمی‌آورد، همان‌طور که خواهیم دید میزان تساهل آنان را کاملاً محدود می‌گرداند. یافتن یک رهبر مسلّم در سطح ملی که آشکارا با حکومت ژنرال سوهارتو تا سال‌های پایانی رژیم او مخالفت کرده باشد، دشوار است. نورچولیش مجید نیز مستثنی نبود، همان‌طور که هفنر می‌گوید، کوشش‌های او از عوامل تأثیرگذار در این رژیم بود.

1. Agama
2. intolerance
3. futurologists
4. Alvin Toffler
5. alienation
6. Eric Fromm

تنهایی‌اش بیرون رانده شده است. دین سازمان‌یافته نمی‌تواند این شرایط را تخفیف دهد.

نورچولیش افزود هیچ کس ادعا نمی‌کند که فرقه‌ها در اندونزی وجود دارند. او بیم دارد که با در نظر گرفتن ماهیت دین و نیز با توجه به شرایط اجتماعی اندونزی، فرقه‌ها می‌توانند به وجود آیند:

> ولی در اندونزی تا این زمان، دقیقاً توزیع ناموزون [ثروت] و نابرابری چشمگیر هستند؛ این امر به روشنی در توزیع اطلاعات، ابراز عقیده و فرصت ظاهر می‌شود. از این‌رو بحران[1] در اینجا، اگر عوامل دیگری وجود نداشت که آن را مهار کند، در واقع خیلی بدتر از آمریکا بود. این بحران می‌تواند اشکال بیانی متفاوتی به خود بگیرد. به‌ویژه یکی از اشکال آن می‌تواند ثبات[2] و امنیت ملی را تهدید کند یا دست‌کم آن را برهم زند. به عبارت دیگر، این بحران می‌تواند ظهور فرقه‌ها و بنیادگرایی[3] باشد.[۳]

فرقه‌ها می‌توانستند به وجود آیند، آنها درست در نقطه‌ای که خطر، ثبات جامعه را تهدید می‌کند، پدید می‌آیند. خطر تهدید می‌کند. در صحبت از تهدیدها و آشوب‌ها در اندونزی، نورچولیش از عبارات رایج که نظام جدید به‌کار می‌گیرد، تقلید می‌کنند که پی در پی به ملت دربارهٔ خطرهایی که متوجه ثبات و امنیت ملی است، هشدار می‌دهند. خطر نظام جدید به تهدید احیای کمونیسم پس از شکست آن و پس از قتل عام صدها هزار تن از کسانی که متهم به هواداری از کمونیسم در سال‌های ۶۶ـ۱۹۶۵ بودند، اشاره می‌کرد. این خطر از توزیع نادرست فرصت‌ها و به‌ویژه توزیع درآمد در اندونزی که با تاخت‌وتازهای بازار جهانی همراه بوده است پدید می‌آید. همان‌طور که خواهیم دید، نورچولیش در اینجا سوءظن خود را نسبت به تأثیرات

---

1. krisis
2. stabilitas
3. fundamentalism

بی‌ثبات‌کننده‌ای که او با مخالفان مسلمان خود در آن شریک است، بیان می‌کند. این عقیده از هشداری که حکومت شایع می‌کرد، ناشی می‌شود؛ هشداری که هم حکومت و هم مردم اندونزی باید همیشه در مقابل تلاش کمونیست‌ها برای بازگشت به قدرت، هوشیاری خود را حفظ کنند. کسانی که این هشدار را می‌پراکنند به این واقعیت اشاره می‌کنند که سال ۱۹۴۸، در طی انقلاب، کمونیست‌ها علیه نیروهای سوکارنو مبارزه کردند. به رغم شکست آنان، حزب کمونیست موقعیت پیشین خود را دوباره به دست آورد و تا آنجا نیروی خود را بازسازی کرد که بسیاری انتظار داشتند کنترل حکومت را از طریق انتخابات به دست آورد. درست در این لحظه، کمونیست‌ها قتل عام شدند. اکنون، بیم آن می‌رود که کمونیست‌ها دوباره در صحنه ظاهر شوند.

نورچولیش از خطر فرقه‌ها به جای خطر کمونیسم به عنوان راهی برای ارائهٔ نقد خود از دین سخن می‌گوید. به نظر او فرقه‌ها، شکل ابتر دین هستند. ما باید لایه‌های تودرتوی دین را بازگشاییم؛ او پیشنهاد کرد که حتی‌الامکان با آن به عنوان پدیده‌ای جامع‌الاطراف برخورد کنیم و راهی را به مسلمانان نشان داد تا حیات دینی دیگران را بپذیرند. قرآن دو قوم صاحب کتاب، یعنی یهودیان و مسیحیان، را به رسمیت می‌شناسد که پیامبرانی در میان آنها به نبوت مبعوث شدند که حامل کلام خداوند بودند. محمد (ص) خاتم نبوت و حامل کامل‌ترین بشارت است ولی مردان مسلمان اجازه دارند با زنان یهودی و مسیحی و در اذعان به شجرهٔ نبوت ـ که در ادیان آنها مشترک است ـ ازدواج کنند. برای حفظ شمول و روح حقیقی دین، نورچولیش می‌خواهد نشان دهد که خدای مسلمانان خدای دیگران نیز هست. در وهلهٔ نخست موضوع نام خداوند مطرح می‌شود:

> چون *توهان*،[1] [واژهٔ اندونزیایی برای خداوند] و توهان، می‌توانند معانی متفاوتی داشته باشند. به عنوان مثال، الله اعراب پیش از

---

1. Tuhan

> ظهور اسلام با الله اسلام تفاوت داشته است. از جمله، الله اعراب فرزندان و همسرانی داشت که انسان‌ها با اهدای قربانی و خضوع به همهٔ آنها خدمت می‌کردند. در حالی که الله اسلام، مفهوم خدایی را دارد که خدایی یگانه و پاک و منزه است؛ به نظر ماکس وبر[1] این توحید محض است؛ توحیدی محض آن‌گونه که به نحو مستدل در قرآن، در سورهٔ معروف اخلاص بیان می‌شود.[۴]

نام خدا باعث خلط و آشفتگی می‌شود. نورچولیش ادعا می‌کند که این نام، ربطی به موضوع ندارد. زمانی الله نه به معنای خدای توحیدگرایانهٔ اسلام، بلکه به معنای خدای قبایل مشرک پیش از بنیان‌گذاری اسلام بود. آنچه مهم است این که یک سرچشمهٔ واحد حقیقت، صرف نظر از نامی که به آن داده می‌شود، وجود دارد:

> و همهٔ انبیا و رسولان پیام واحدی را بشارت می‌دهند. تفاوت تنها در مشکل پاسخ است که این به زمان و مکان رسولان وابسته است. از این‌رو هیچ تفاوتی در اصل وجود ندارد.[۵]

مسئله، شناسایی و تشخیص سرچشمهٔ واحد است. این تنها بخشی از مسئله و رسالت انبیا و رسولان است. از این‌رو پیام و بشارت الاهی نه تنها به مسیحیان و یهودیان، بلکه همچنین به بوداییان، هندوها و دیگران ابلاغ شد. برای کسانی که ایمان[2] دارند، هیچ تفاوت بزرگی از این حیث وجود ندارد. نورچولیش از یکی از تفاسیر عربی پیروی می‌کند که به مسلمانان حق می‌دهد نه تنها با یهودیان و مسیحیان ـ اهل کتاب ـ بلکه با چینی‌ها، ژاپنی‌ها و دیگران ازدواج کنند؛ زیرا «آنان کتب مقدسی دارند که دربردارندهٔ اساس توحید [یگانگی] خداوند است که یگانهٔ مطلق است».[۶]

نام‌های خداوند می‌توانند ضد و نقیض باشند. موضوع مهم، فهمِ این نکته است که ما نمی‌توانیم خداوند را در یگانگی‌اش یعنی بَری‌بودن از

1. Max Weber
2. faith

کثرت بشناسیم. کوشش برای انجام این کار، فروافتادن در دام اشتباهی است که در زبان اندونزی به برهالا[1] معروف است و به معنای تصویر اوصاف خداوند (یعنی خلق تصویری) و شاید تصویری مادی است. از دید نورچولیش این مترادفی اسلامی از خودبیگانگی است. انسان‌ها آنچه را که خلق می‌کنند، می‌پرستند؛ این بدان معناست که آنان دیگر عنان آفرینش‌های خود را در اختیار ندارند. او این را *alienasi* صورت اندونزیایی‌شدهٔ کلمهٔ *alienation* می‌خواند، که آن را از اریک فروم وام می‌گیرد.

نورچولیش مجید، مدافعانی نیز داشت. آنان یک گروه از روشنفکران مسلمان را در صحنهٔ اندونزی تشکیل می‌دادند. با وجود این، من می‌خواهم به بررسی دیدگاه‌های مخالفان او بپردازم. مخالفان او بی‌شمار بودند ولی عمدتاً دلایلی که آنها برای زیر سؤال بردن دیدگاه‌های نورچولیش مطرح می‌کردند، یکی بودند. یک قول این بود که نورچولیش، با پذیرفتن اینکه دین تأثیرات نامطلوبی دارد و با نقل سخنان غربیانی که همین ادعا را می‌کردند، دیگر از مفروضات اسلامی دفاع نمی‌کرد. به نظر دکتر نبهان حسین:

> این بدان معنا بود که او اصلی قابل کاربرد برای سنجش حقیقت وضع کرد. این به معنای قرار دادن دین در جایگاه یک ابزار و تابع ملاک‌های مورد نظر بود.[۷]

به عقیدهٔ لقمان حکیم، چنین اندیشه‌ای مبتنی بر درکی نادرست از ادراک‌ناپذیری خداوند است. الله نمی‌تواند شناخته شود ولی می‌تواند تجربه شود. آن‌طور که او می‌گوید، نورچولیش با گرفتار ساختن خود در دام تناقضات و استفاده از روشی که او آن را هگلی می‌نامد، کسانی را که بی‌آلایش هستند، به سوی شک، فلسفه و دین‌گریزی سوق می‌دهد. او ادعا می‌کرد که درک و شناخت نورچولیش بر ترجمهٔ ناکافی او از عربی استوار بود.

---

1. Berhala

منتقد دیگر، حسب‌الله طائب، مانند بسیاری از منتقدان دیگر، نسبت به برانگیختن شک و تردید از طریق کاربرد روش‌های نامناسب، به‌ویژه روش‌های غیردینی هشدار می‌دهد:

> بسیاری از افراد هنگامی که **لا اله الاّ الله** [نخستین جزء شهادتین] به معنای «خدایی [توهان] جز الله [توهان] وجود ندارد» تحلیل می‌شود، از پیش دربارهٔ ایمان خود نگران می‌شوند. اگر نخواهیم بگوییم که «خداوند هرگز خود را الله نام نبرد؛ بلکه انسان‌ها با این عنوان از او نام بردند».

حسب‌الله در ادامه به دلیل استفاده از روش‌های دکارتی از نورچولیش انتقاد می‌کند:

> تصور کنید اگر کسی به اسلام ایمان داشته باشد، بخواهد به دنبال حقیقت بگردد. آیا او اول باید اسلام را ترک کند؟ نتیجه چه خواهد بود؟ او آشکارا یک مرتد[1] خواهد بود؟ به این ترتیب ما می‌بینیم که تحقیق علمی[2] (در انگلیسی و با حروف ایتالیک) هنگامی که در حوزهٔ دین به‌کار می‌رود، خطر واقعی پدید می‌آورد.[۸]

او با خرده‌گیری از ترجمه‌های نورچولیش از سورهٔ آل عمران و بخش‌های دیگر قرآن، سخنان خود را این‌گونه خاتمه می‌دهد:

> نورچولیش مجید، در نوشتهٔ خود اغلب با کلمات عربی که چندین معنا دارند بازی می‌کند، تا آنجا که فقط اندکی تغییر در معنا می‌تواند جامعهٔ اسلامی را، به‌ویژه کسانی را که واقعاً زبان قرآن را نمی‌فهمند، گمراه کند.[۹]

اگر نورچولیش اشتباه می‌کند، غربیانی نیز که به مطالعهٔ اسلام می‌پردازند و معمولاً در این نوشته‌ها به عنوان شرق‌شناس به آنها اشاره می‌شود،

---

1. apostate
2. scientific search

مقصر هستند. حسب‌الله طائب خطاهای آنها را یک‌به‌یک نام می‌برد؛ مانند نورچولیش:

الف) آنان حاضر نیستند حقانیت اسلام را بپذیرند.

ب) آنان درکی ناقص و ناکافی از اسلام دارند.

ج) آنان شریعت اسلامی را نمی‌شناسند.

د) آنان از دید یهودیت یا مسیحیت به اسلام نگاه می‌کنند.[۱۰]

منتقد دیگری توضیح می‌دهد که چرا شرق‌شناسان این همه با نفوذند:

> پس از اینکه غرب احساس کرد در کوشش خود برای تسلط بر جامعهٔ اسلامی از طریق امپریالیسم سیاسی شکست خورده است، راه دیگری را در پیش گرفتند. از جمله، آنان شروع به حمله «از درون» کردند. برای این منظور آنان به تحلیل اسلام پرداختند تا نقطه‌های ضعف آن را پیدا کنند ـ برطبق تصورات خویش ـ سپس آنان این تحلیل را به طور گسترده در مناطق خاص خود و در میان جامعهٔ اسلامی رواج دادند تا ایمان جامعهٔ اسلامی را به دین خود تضعیف کنند.[۱۱]

این نویسنده خاطرنشان می‌سازد که مسلمانان مختلفی که در غرب مطالعه کرده‌اند، این راهبرد را به نمایش گذاشته‌اند. اصطلاح شرق‌شناسان فاقد وضوح و دقتی است که در کتاب معروف ادوارد سعید[۱] وجود دارد و هیچ ربطی با تصور سعید از عالمان سنت خاورمیانه‌ای ندارد. در آثار این نویسندگان اندونزی تنها گاه به گاه از شرق‌شناسان نام برده می‌شود و حتی اگر نامی از آنها به میان می‌آید، رشتهٔ ارتباط بین یک عالم خاص و نفوذ او بر عده‌ای خاص از مسلمانان یا در واقع اندیشه‌های شرق‌شناسان خاص ذکر نمی‌شود. از اسلام‌شناسان غربی نظیر ژاک برک،[۲] که به عنوان مدافعان اسلام

---

۱. اشاره است به ادوارد سعید نویسندهٔ فلسطینی‌الاصل آمریکایی و مؤلف کتاب *شرق‌شناسی*.(م.)

2. Jacques Berque

شهرت دارند، نام برده نمی‌شود ولی ابهام در اشاره به نام‌ها مانع از آن نمی‌شود که اصطلاح شرق‌شناس[1] پیوسته به طور تحقیرآمیز به‌کار نرود.

شماری از منتقدان، اتهام نفوذ شرق‌شناسان را متوجه نورچولیش می‌ساختند. چندتایی از آنان او را متهم می‌کردند که منابع خود را نمی‌شناسد. ابوریجو می‌گفت اگر او بخواهد چنین کند، این به آن معنا خواهد بود که بپذیرد بسیاری از محققان مسلمان که شاگردان شرق‌شناسان غربی بودند، هنوز تحت نفوذ استادان خود هستند. ما باید درک کنیم که شاگردان شرق‌شناسان آلت دست آنها هستند، که در سراسر هر کشور مسلمان پراکنده‌اند و پیوسته تحت نفوذ آنان‌اند.[۱۲]

اغلب گفته می‌شود که نقل‌قول نادرست و ترجمهٔ غلط، ناشی از نفوذ شرق‌شناسان است. داوود راسیید خاطرنشان می‌کند مسلمانان در مطالعهٔ قرآن و احادیث روش خاصی دارند. آنان از ریشه‌شناسی کلمات عربی پیروی می‌کنند تا بتوانند دربارهٔ معانی آنها دقت را رعایت کنند، در حالی که نورچولیش چنین نمی‌کند. راسیید به علاوه ادعا می‌کند که:

> کسانی که از درون‌مایهٔ اندیشه‌ای که به آنان عرضه می‌شود، احساس انزجار نمی‌کنند، از کاربرد بیمارگونهٔ اصطلاحات بیگانه و شیوهٔ بیان فلسفی بهت‌زده می‌شوند... [آنان] مبهوت خواهند شد و این اندیشه‌ها را می‌پذیرند.[۱۳]

در این شرایط، یهودستیزی پدید می‌آید. داود راسیید خاطرنشان می‌کند که نورچولیش اولین کسی نیست که با اندیشه‌های تکان‌دهنده از خارج برمی‌گردد، دیگرانی نیز وجود داشته‌اند. دین‌گریزانی از این دست در جهان عرب نیز وجود داشته‌اند. یکی از این اشخاص طه حسین مصری است که داوود راسیید می‌گوید که وی ادعا می‌کند که محمد(ص) به جای دریافت

1. orientalist

قرآن از خداوند، خودش آن را نوشت. او می‌گوید طه حسین مدعی است که منابع یهودی، تأثیر مهمی بر قرآن داشته است. او اظهارات را «به تقلید از استاد خود امیل دورکهیم از دانشگاه سوربن در فرانسه، که استاد راهنمای رسالهٔ دکتری او بود»،[۱۴] بیان داشت.

داوود راسیید اتهام شرق‌شناسی[۱] را تکرار می‌کند. او از پروفسور اسماعیل راجی فاروقی استاد دانشگاه تمپل در فیلادلفیا نقل می‌کند که ادعا می‌کرد:

> در مطالعهٔ اسلام، به زودی تحت نفوذ کلیساهای صهیونیست‌های یهودی قرار گرفت، پس از دادن بورسیه‌ها و کرسی‌های استادی، که به دست عوامل صهیونیست به قتل رسید و به مسلمانان توصیه می‌کرد که در غرب به مطالعهٔ اسلام نپردازند.

فاروقی توضیح می‌دهد مسئله این است که:

> آمریکا عادت داشت روشنفکران تبعیدشده‌ای را که برخلاف جریان اصلی در کشورهای مسلمان حرکت می‌کردند و بعداً در ایالات متحده به عنوان استادان دانشگاه مناصبی به آنها داده شد، در خاک خود بپذیرد.[۱۵]

راسیید نتیجه می‌گیرد که شرق‌شناسان غربی از روش علمی که بر عینیت و بی‌طرفی[۲] و رویکردی صادقانه به اسلام تأکید می‌کند، استفاده نمی‌کنند.

هنگام بازگشت به بررسی دیدگاه‌های نورچولیش، او می‌گوید نورچولیش کلمات مهم را نادرست ترجمه کرده و از روش‌های ریشه‌شناختی[۳] که لازمهٔ مطالعهٔ قرآن و احادیث است، پیروی نکرده است؛ برای نمونه، اگر کسی به نحوی ترجمه کند که دیگر گرفتن روزه واجب نباشد، نتایج می‌تواند وخیم باشند. راسیید به قول خداوند اشاره می‌کند که حیله‌های یهودیان و کسانی را که نزد یهودیان به مطالعهٔ اسلام می‌پردازند،

---

1. orientalism
2. objectivity
3. Etymological

افشا می‌کند؛ کسانی که کلمات را جابه‌جا می‌کنند و از راه زبان‌بازی و استفاده از اقوال فلسفی اعجاب‌آور، مردم را ترغیب کنند که سخنان آنها را به عنوان حقیقت بپذیرند. شاید هدف نورچولیش همین باشد، به طوری که هر کسی فکر کند وظایفی که در *syariah* آمده است، اهمیت ندارند و دیگر انجام دادن آنها ضروری نیست.[1]

او در ادامه به انتقاد از ادعای نورچولیش می‌پردازد، آنجا که می‌گوید کسانی که *اهل کتاب* معرفی می‌شوند، در مسئلهٔ ازدواج با زنان آنها، نه تنها شامل یهودیان و مسیحیان می‌شوند بلکه همچنین بوداییان، هندوها و پیروان ادیان دیگر را دربرمی‌گیرد. راسیید می‌گوید این نتیجه‌گیری پیامد یکی دیگر از ترجمه‌های نادست نورچولیش است. او انتقادات خود را این‌گونه به پایان می‌برد:

> سرانجام، چقدر دشوار است که [مجبوریم] بگوییم که نورچولیش با اینکه سعی می‌کند با غرور نسبت به اسلام برخورد کند ولی ظرفیت و توانایی آن را ندارد. حتی دشوارتر است بگوییم نورچولیش که ادعا می‌کند در اندونزی به اسلام خدمت می‌کند، در واقع به اندیشهٔ اسلام آسیب می‌رساند. دشوارترین موضوع این است که گفته شود نورچولیش از عوامل صهیونیستی است که اسلام را از درون نابود می‌کند.[۱۶]

داوود راسیید، نورچولیش را به کسانی دیگری شبیه می‌داند که پس از تحصیل در خارج به کشور بازگشته‌اند. لقمان حکیم، نورچولیش را برای تحصیل در شیکاگو کاملاً ملامت می‌کند:

---

۱. آیات قرآنی که او به آنها اشاره می‌کند به شرح زیر است:

«از یهودیان کسانی هستند که کلمات را جابه‌جا می‌کنند و از راه زبان‌بازی و برای طعنه‌زدن به دین [اسلام]، [به زبان] می‌گویند شنیدیم و [در دل می‌گویند] نپذیرفتیم و بشنو سخن‌ها و نشنیده بگیر و راعنا [را به شیوه نادرستی] می‌گویند، حال آنکه اگر می‌گفتند شنیدیم و اطاعت کردیم و سخن ما را بشنو و در کار ما بنگر، برای آنان بهتر و استوارتر بود ولی خداوند آنان را به سبب کفرشان دچار لعنت خویش ساخته و جز اندکی ایمان نمی‌آورند» (سورهٔ نساء، آیهٔ ۴۵).

> در شیکاگو بود که نورچولیش با پروفسور لئونارد بایندر[1] آشنا شد که به این روشنفکر مسلمان اندونزی وعدهٔ اعطای عنوان دکتری را داد، مشروط بر اینکه او نقش جامعهٔ مسلمان اندونزی را در حیات گذشته و آیندهٔ آن کشور انکار کند.[۱۷]

برخی منتقدان، نورچولیش را متهم می‌ساختند که همچون روشنفکری دین‌گریز سخن می‌گوید ولی به عقیدهٔ آنان دین‌گریزی صرفاً نورچولیش را آلت دست یهودیان می‌ساخت. اگر ما فرض کنیم که فرد دین‌گریز، برخلاف فرد مذهبی، آمادهٔ بحث و گفت‌وگوست، در این صورت بررسی دقیق انتقادهایی که علیه نورچولیش مطرح می‌شوند، نشان می‌دهد که منتقدان او واقعاً جای او را در سنت سکولار و غیردینی قرار نمی‌دهند بلکه جایگاه او را در سنت دینی بیگانه و کفرآمیز (یعنی نظام ایمان تحریف‌یافته) تعیین می‌کنند. ممکن است او در حدود فلسفه، اهل بحث و گفت‌وگو باشد ولی او بیرون از امکان بحث و گفت‌وگو با مسلمانان واقعی است؛ زیرا آنان علاقه‌مند به کلام مقدس و فهم آن بر طبق اصول معین هستند. آنان می‌گویند نورچولیش در احاطهٔ خود بر زبان مقدس قرآن ضعیف است. ضعف او نشانهٔ این است که او کتب مقدس را بر اساس اصول دیگر، یعنی اصول شرق‌شناسان ترجمه می‌کند. افق فکری و جهت‌گیری او در جای دیگر است، در جهت امر مقدس دیگر، به معنای اساس دیگری برای ترجمه و روش اندیشیدن؛ هرچند البته تنها فرد غیرمذهبی می‌تواند از *امر مقدس دیگری* سخن بگوید. رویگردانی و انحراف نورچولیش از قبله، به امر دنیوی و غیردینی راه می‌برد؛ امر غیردینی آن قبلهٔ دیگر است؛ یعنی مجموعهٔ دیگری از اصول که برای او تبادل نظر با کسانی را که به شیوهٔ واقعاً اسلامی می‌اندیشند، دشوار می‌سازد. در عین حال او به ارتباط و گفت‌وگو با کسانی ادامه می‌دهد که

---

1. Leonard Binder

از آنچه بر شیوهٔ اندیشیدن او تأثیر می‌گذارد، بی‌اطلاع‌اند. براساس این دیدگاه او فقط می‌تواند ایمان و عقیده را به انحراف بکشاند.

بعضی نویسندگان در مجله ماهانهٔ *Media Dakwah* که خیلی از انتقادات به نورچولیش در آن منتشر شد، دیگر نورچولیش را مسلمان نمی‌دانند ولی هیچ‌کس ادعا نمی‌کند که او یهودی است.[۱۸] به باور منتقدان نورچولیش، او عامل ـ هرچند بیشترِ مواقع نادانسته ـ شرق‌شناسان است. او تحت نفوذ آنهاست و از بحث و گفت‌وگو گریزان است. در این معنا، همچنین درک و شناخت نورچولیش از قرآن، ترجمهٔ غلطی از تنها یک دیدگاه است. به عقیدهٔ منتقدان نورچولیش، یهودیانی که قرآن را نادرست ترجمه کرده‌اند، تعمداً چنین می‌کنند. نیات غیراخلاقی آنان به طور کامل به گفتمان نورچولیش منتقل شده است. قرآن ممکن است بد ترجمه شود ولی این حکم دربارهٔ کلمات شرق‌شناسان یهودی صادق نیست. نسل‌ها پس از مطالعاتی که آنان انجام دادند، کار و تحقیق آنان بدون هیچ نقصانی در ترجمه از انگلیسی یا فرانسه یا آلمانی، به عربی و از آن به اندونزیایی دیده می‌شود. مسلمانان بی‌اطلاعِ اندونزی که با این مطالعات گمراه شده‌اند، مقاصد یهودیانی را تکرار می‌کنند که نسل‌ها پیش در قاره‌های مختلف زندگی می‌کرده‌اند.

اساساً هیچ ترجمهٔ نادرستی وجود ندارد. برعکس، شیوه‌ای از ترجمه وجود دارد که همواره دقیق است و نیات خصمانه را در اصل خود حفظ می‌کند. این نیاتِ زشت متفاوت است با نیات کسانی که ما در زندگی روزمره با آن برخورد می‌کنیم ولی تبادل نظر با کسانی که جهت‌گیری دیگری دارند، اساساً امکان‌ناپذیر است. آنان تحت نفوذ دیگران در زمان و مکان بسیار دور از ما هستند. نورچولیش در بهترین وضعیت به جای اینکه عقاید خود را تغییر دهد، می‌تواند توبه کند. منتقدان او، به نوبهٔ خود، می‌توانند تنها به بهای پذیرش چیزی تحت تأثیر او قرار گیرند که با هر چیز

دیگری که آنان فکر می‌کنند، ناسازگار است. کلماتی که از قبلهٔ دیگری ریشه می‌گیرند، نمی‌توانند در درون برداشت‌های اسلامی حقیقی منتقدان نورچولیش پذیرفته شوند. اگر آنها را قبول کنند، توانایی خود را برای فهم صحیح اسلام از بین می‌برند.

بسیاری از کسانی که به نورچولیش پاسخ دادند، تأکید می‌کنند که اسلام دین آسان‌گیری است و یهودیان و مسیحیان تحت حکومت مسلمانان، از امنیت برخوردارند. آنان می‌گویند عکس آن صادق نیست. آنان از حضور غیرمسلمانان در درون جامعهٔ اسلامی بیم ندارند؛ بلکه آنان بیم دارند که از طریق دخالت نورچولیش و دیگران که تربیت‌یافتهٔ شرق‌شناسان هستند، سر و کلهٔ کسی یا چیزی پیدا شود. این شخص که ابداع‌کنندهٔ پیام‌های خطرناک است، بهتر است در خارج باقی بماند. آنان به حضور خودِ یهودیان در سرزمین‌های اسلامی اعتراضی ندارند. در واقع هیچ یهودی در اندونزی وجود ندارد و کسی ادعا نمی‌کند که آنان حضور دارند.[1] بلکه آنان از نفوذ صهیونیست‌ها بیم دارند و از این‌رو صهیونیست‌ها و یهودیان را یکی می‌گیرند. به علاوه نفوذ صهیونیست‌ها ارتباط چندانی با اسرائیل ندارد. برداشت‌های غلط شرق‌شناسان، ریشه در اروپا یا آمریکا دارد نه در اسرائیل و روشن نیست چه منفعت سیاسی برای اسرائیل وجود خواهد داشت، اگر برای مثال، نورچولیش مجید در اندونزی نفوذ می‌یافت.[2] نفوذ صهیونسیت‌ها

---

۱. برخی، جامعهٔ یهودی را در سورابایا می‌شناسند که امروزه تنها شامل سه خانواده است، یا شنیده‌اند که یک شخص یهودی وجود دارد که در محلهٔ معینی در جاکارتا زندگی می‌کند. تصور نمی‌شود این افراد تهدیدی ایجاد کنند، در حالی که یهودیان بیرون از اندونزی همواره نوعی تهدید هستند.

۲. نزدیک‌ترین موردی که به مفهومی سیاسی به این شیوهٔ تفکر شبیه است، هنگامی است که سه خبرنگار از روزنامه‌های جاکارتا، از جمله روزنامه‌های اسلامی، به اسرائیل می‌روند و بنا بر گزارش‌ها راه را برای شناسایی اسرائیل توسط اندونزی آماده می‌کنند. رویداد سیاسی دیگر، زمانی رخ داد که دیپلماتی یهودی به عنوان سفیر آمریکا در اندونزی تعیین شد، که اعتراض زیادی برانگیخت.

به معنی آسیب رساندن به مسلمانان از طریق اعمال و سخنان کسانی است که مسلمانان اندونزی شناخته می‌شوند ولی کسانی بیرون از مرزها اختیار آنها را در دست دارند.[۱] [۱۹]

Media Dakwah ارگان رسمی *بنیادگرایان* نیست، تا آنجا که این کلمه به معنی اشخاص دینداری است که بر تفسیر ظاهری قرآن تأکید می‌کنند؛[۲] بلکه ارگان *نوگرایان* است. نخستین شخصیت عمدهٔ آن محمد نصیر است که یکی از اصلاح‌گران مهم مسلمان بود. نوگرای مسلمان در شرایط اندونزی به معنای کسی بود که در سال‌های دههٔ ۱۹۳۰ به نام اسلام و ملت اندونزی، از ایجاد تعلیم و تربیت به شیوهٔ غربی، به جای مدارس قرآنی حمایت می‌کرد و برای آزادی زنان فعالیت می‌کرد و هنگام استقلال ترجیح می‌داد، همهٔ گروه‌های ساکن این مجمع‌الجزایر را برای تأسیس حکومتی بر اساس شریعت اسلامی متحد کند.[۳] *Media Dakwah* بعداً هم از تغییرات در جامعهٔ

---

۱. فاصله می‌تواند تاریخی باشد. مقالهٔ Media Dakwah ادعا می‌کند که پیشنهادهای نورچولیش کاملاً به پیشنهادهای آنی بسانت و انجمن حکمت که در نیمهٔ نخست این قرن در اندونزی فعال بود، شباهت دارد. تیم تحقیق Media Dakwah که این مقاله را تهیه کرده است، تصور می‌کند هنوز از جهتی مهم، فعال است.

۲. برای دیدگاهی دیگر بنگرید به: ویلیام ریدل که این جریان اسلامی در اندونزی را نص‌گرایی می‌داند: "Skripturalisme Media Dakwah: Satu Bentuk Pemikiran dan Aksi Politik Islam Masa Orde baru," *Ulumul al-Qur'an*, July 1993.

۳. Media Dakwah؛ گزارشی از دیدگاه‌های اسلامی مختلف دربارهٔ این موضوع که آیا حجاب اسلامی در اندونزی پوشش مناسب است، منتشر کرده است. این نشریه پیش از همه به مواردی علاقه‌مند است که در آن در مدارس عمومی و کارخانه‌ها پوشش حجاب منع شده بود. برای مقالات مختلف دربارهٔ این موضوع بنگرید به:

The issues of February 1983, April 1984, September 1985, November 1985, March 1989, January 1991, February 1995, and March 1995 for numerous articles on the subject. For a discussion of the place of the *Jilbab* in Indonesia today, see Suzanne Brenner, "Reconstructing Self and Society: Javanese Muslim Women and the Veil," *American Ethnologist* 23, no.4 (1996): 673-97. For a general discussion of the issue, see Anne Emmanuelle Berger, "The Newly Veiled Woman: Irigaray, Specularity and the Islamic Veil," *Diacritics* 28, no.1 (Spring 1998): 93-119.

اندونزی استقبال می‌کرد. این نشریه به تأسیس مجتمع‌های جدید در جاکارتا به چشم ابزارهای نویدبخش برای گسترش اسلام نگاه می‌کرد؛ مراسم دعا و آموزش دینی در مجتمع‌های تحت نظارت مسلمانان و در برخی بانک‌های دولتی برگزار می‌کرد. با وجود این *Media Dakwah* تصور می‌کرد که مؤسسات تجاری عمدتاً به سود چینی‌های اندونزی و به زیان تجار خرده‌پای مسلمان بود. به نظر می‌رسد ایرادات آن به سرمایه‌داری، با نگرانی‌های آنان دربارهٔ چینی‌ها ارتباط داشته باشد (این اصطلاح صرفاً به اشخاص دارای اصل و تبار چینی و در واقع غالباً با نیاکان مختلط، اشاره می‌کند که از لحاظ فرهنگی و تابعیت، شهروندان اندونزی شناخته می‌شوند).[1]

Media Dakwah توسط گروهی از نخبگان اندونزی بنیاد نهاده شده است؛ اشخاصی که از آموزش و پرورش به شیوهٔ غربی سود برده بودند و برای توسعهٔ امکانات کسانی فعالیت کرده بودند که کمتر مرفه شناخته می‌شدند. در سال‌های دههٔ ۱۹۳۰ و ۱۹۵۰ چنین افرادی مشتاق بودند از علم و دانش غربی سود برند. اگر شیوهٔ نگرش آنها تغییر کرده است، این تا حدی به دلیل تصور خارجیان است که این تأثیر را بر جای می‌گذارد که اندونزی تغییر کرده است. بیگانه دیگر منبع اندیشه‌هایی نیست که جذب آنها توسط مردم اندونزی به استقلال انجامید و وعدهٔ ایجاد توسعهٔ اقتصادی و اجتماعی می‌داد. اکنون این توسعه در وهلهٔ نخست با تجارت، یکسان شناخته می‌شود. نویسندگان *Media Dakwah* مخالف تجارت و بازار به معنای دقیق کلمه نیستند، بلکه عقیده دارند که نه حذف کمونیست‌ها و نه رواج اقتصادی جهان، شکاف بین آنها و مردمی را که اکنون زیر خط فقر هستند و انقلاب به نام آنها انجام شده است، پر

---

۱. بنگرید به: مقالات مختلف در Media Dakwah دربارهٔ مجتمع‌های تجاری به عنوان یک فرصت برای فعالیت‌های اسلامی، اکتبر ۱۹۹۱. دربارهٔ چینی‌ها و سرمایه‌داری بنگرید به: مجموعه‌مقالات در Media Dakwah اوت ۱۹۹۱ و می ۱۹۹۲.

نمی‌کنند؛ بلکه خلاف آن اتفاق افتاده است. این تصور که دیگران (بیگانگان) می‌دانستند که چگونه جامعه‌ای عادلانه بنا کنند و اینکه انتخاب روش‌ها، ابزار و اندیشه‌ها از خارج به ایجاد جامعه‌ای ملی و متحد منجر خواهد شد، تضعیف شده است.[۱]

نورچولیش مجید به بررسی آرای این مسلمانان اصلاح‌طلب و نوگرا می‌پرداخت و می‌گفت اکنون زمان فرارفتن از آنهاست. به نوبهٔ خود، *Media Dakwah* صفحات زیادی را به بررسی دیدگاه‌های نورچولیش اختصاص می‌داد. جلد اول که عمدتاً به او اختصاص دارد، عنوان «اندیشهٔ نورچولیش از کجا سرچشمه می‌گیرد؟» را دربرمی‌گیرد و کسی را نشان می‌دهد که وارد یک شبکهٔ هزارتو می‌شود. در انتهای این شبکهٔ پیچ در پیچ، ستارهٔ داوود قرار دارد. این به پیچ و تاب‌های پنهان زبان اشاره می‌کند: این پیچ و تاب‌ها که از دهان نورچولیش بیرون می‌آیند، در فاصله‌ای دورتر مؤثر واقع می‌شوند و دیگران را که در نهایت به عوامل صهیونیست تبدیل می‌شوند، گمراه می‌سازد.

همهٔ تبلیغات یهودستیزی اندونزی در انحصار *Media Dakwah* نیست ولی از لحاظ موقعیت، در نزدیک نقطهٔ تعادل بحث و مناظره دربارهٔ نفوذ غرب در اندونزی، درخور توجه است. نویسندگان و خوانندگان *Media Dakwah* گروهی را تشکیل می‌دهند که از اندیشه‌های غربی استقبال می‌کنند ـ یا زمانی

---

۱. البته رژیم سوکارنو همواره این بیم را تقویت می‌کرد که اندیشه‌های بیگانه بر اندونزی مسلط خواهند شد. با وجود این، این امر نتیجهٔ کوشش سوکارنو در تلفیق‌گرایی بود، با در نظر گرفتن اینکه او با پذیرش ایدئولوژی‌های غیراندونزیایی گوناگون، از جمله مارکسیسم و دین ـ *agama* ـ درصدد ایجاد بنیادی در حکومت بود. تصور بر این است که توسعهٔ برتر از همه، توسعهٔ اقتصادی است و اقتصاد همانا اقتصاد بازار است. بر اساس این دیدگاه، نفوذ خارجی، خاستگاه خود را از دست می‌دهد؛ سرمایه و تکنولوژی سرزمین خاصی ندارند، یا دست‌کم تا زمانی که سرمایه، چینی یا گاهی یهودی می‌شود، این نکته صادق است. بنگرید به:

Cf. Sobirin, "Sindikat Cina den Islam Dalam Dunia Bisnis" (Chinese Syndicates and Islam in the World of Business), *Media Dakwah*, May 1993, 47-48.

استقبال می‌کردند ـ مطلقاً با رواج تجارت جهانی و تغییراتی که پدید می‌آورد، مخالف نیستند و از تغییرات فنی طرفداری می‌کنند. *Media Dakwah* به نوع دیگری از یهودستیزی اشاره می‌کند، نوعی که نه از تنش قومی نشئت می‌گیرد و نه از سوءظن نسبت به تاجران در جامعهٔ روستایی، بلکه از شرایط ارتباطاتی که تحت عنوان جهانی‌شدن قرار می‌گیرد، ناشی می‌شود.

مارتین ون بروینسن[1] که احتمالاً مهم‌ترین مرجع غربی دربارهٔ وضعیت جاری تفکر و سازمان مسلمانان اندونزی است، اظهار می‌کند که حمایت مسلمانان اندونزی از آرمان فلسطین، به‌ویژه از زمان جنگ شش روزه، یکی از دلایل افزایش فوق‌العادهٔ تبلیغات ضدیهودی طی دورهٔ ریاست‌جمهوری سوهارتو است. مطمئناً حق با اوست. هرچند همان‌طور که او می‌گوید، یکسان دانستن یهودیان و صهیونیست‌ها، نادرست و غیرلازم است و یهودستیزی را منحرف می‌گرداند.

با شکست کمونیست‌ها در سال‌های ۶۶ـ۱۹۶۵، مسلمانان که در سرنگونی سوکارنو نقش مؤثری داشتند و از تلاش‌های جانشین بعدی او حمایت می‌کردند، امیدوار بودند که نفوذشان در حکومت افزایش یابد. برای مدتی طولانی، امید آنان به یأس مبدل شد. سوهارتو شماری از مسیحیان را به مناصب مهم در ارتش و حکومت برگماشت، حرکتی که اسباب رنجش برخی مسلمانان شد. هنگامی که او همچنین امتیازاتی به چینی‌های اندونزی داد تا سرمایهٔ آنها را جذب کند، این نشانه‌های جانبداری بعضی را به شکایت واداشت که هرچند اکثریت جمعیت اندونزی را تشکیل می‌دادند، از لحاظ سیاسی به حاشیه رانده می‌شدند. در حالی که نظام جدید به پایان راه خود نزدیک می‌شد، سوهارتو هر چه بیشتر به گروه‌های مسلمان برای جلب حمایت آنان روی می‌آورد ولی رنجشِ از دور نگه داشته شدن از قدرت هنوز در میان برخی از آنان دوام دارد، به‌خصوص در میان کسانی که برای

1. Martin van Bruinessen

Media Dakwah مطلب می‌نویسند.[۱] [۲۰] رهبران و گروه‌های اسلامی دیگر، از جمله نورچولیش مجید، در حکومت سوهارتو جایگاهی برای خود به دست آوردند.[۲] ما باید موقعیت تغییریافتهٔ دین را در حکومت اندونزی در نظر بگیریم. پیش از نظام جدید اختلاف خیلی کمتری بین ادیان، دست‌کم نسبت به آنچه برخی مسلمانان احساس می‌کردند در سال‌های دههٔ ۱۹۹۰ وجود داشت، به چشم می‌خورد. از آن زمان به بعد این اختلاف به خشونت‌های جدی در برخی مناطق گسترش یافته است.

به طور کلی، احساسات یا دست‌کم فعالیت دینی در اندونزی در حالی افزایش یافته است که گروه‌های چپ از صحنهٔ سیاسی اندونزی حذف شده‌اند. همچنین گزارش‌هایی از بسیاری چپ‌گرایان پیشین ـ که نمی‌توان شمار آنها را تعیین کرد ـ وجود داشته است که برای اجتناب از نتایج عضویت در احزاب، مسیحی یا اغلب کمتر مسلمان شدند. به علاوه، با پایان توده‌گرایی[۳] مورد علاقهٔ سوکارنو، تا حدی شور و اشتیاق ایدئولوژیک آن جنبش، شکل دین به خود گرفت. در همین زمان، اختلافات تازه‌ای مسلمانان را از یکدیگر جدا ساخته است. در دورهٔ سوکارنو تفاوت‌های عمده بین مسلمانانی بود که پیوند نزدیکی با سنت‌های محلی داشتند و کسانی که از مدرنیزاسیون حمایت می‌کردند. همان‌طور که ما اشاره کرده‌ایم، مخاطبان نورچولیش مجید طرفداران مدرنیزاسیون بودند ولی نه به نام منطقه‌گرایی[۴] بلکه به دفاع از جهان تغییریافته که در آن دیگر اصطلاح مدرن نمی‌توانست واقعیت‌های اندونزی را درک کند. به عقیدهٔ من او بازتاب آن

---

۱. دفاتر هیئت تحریریهٔ *Media Dakwah* در مسجدی نه چندان دور از دانشگاه اندونزی قرار دارد، در همان ساختمان حزب سیاسی اسلامی پیشین ـ مسجوق ـ به رهبری محمد نصیر که در دورهٔ سوکارنو فعالیت آن ممنوع شد و نتوانست در دوران سوهارتو خود را بازسازی کند.

۲. برای نمونه نورچولیش عضو برجستهٔ ICMI، گروه روشنفکران مسلمان تحت رهبری حبیبی در زمان معاونت ریاست‌جمهوری او بود.

3. populism

4. regionalism

بخش از جمعیت است که چهارچوب معیارهای آنها، پیش از همه، شهرهای بزرگ است و از نظر آنها رقابت بین اصلاح‌طلبان دوره‌ای دیگر و مخالفان روستایی آنها، ربط چندانی ندارد.

این به آن معنا نیست که اکثر مردم اندونزی، نه کسانی که در شهر ما زندگی می‌کنند و نه تنها طبقات پایین‌تر شهری، فراموش شده‌اند. برای نمونه، گاهی *Media Dakwah* آنان را در بافت فرایند بورژوایی‌شدن می‌بیند و گزارش می‌دهد مجتمع‌هایی که در کسب و کار خود از فعالیت‌های اسلامی حمایت می‌کنند به انضباط زیادی که عبادت و مواعظ معمولی در کارکنان ایجاد می‌کند، ارج می‌گذارند.[۱] با وجود این، این نشریه غالباً ابراز تأسف می‌کند که طبقات بسیار محروم گسترده که تصور می‌رود مسلمان باشند، در امور ملی یا حتی محلی نماینده‌ای ندارند. در واقع، اظهارات نورچولیش به ناتوانی اسلام در وضعیت کنونی آن برای جذب همین مردم اشاره می‌کند، مردمی که او مایل است جایگاه آنان را در مقیاس اجتماعی ارتقا بخشد و از واکنش‌های آنان در صورتی که شرایط به همین شکل باقی بماند، بیم دارد. او از مدارا[۲] نسبت به مسیحیان، بوداییان، هندوها و غیر آنها سخن می‌گوید و قدرت حاکم را به پذیرش نوعی باور اسلامی که دیگران، از جمله این طبقات محروم فراموش‌شده را دربرمی‌گیرد، فرامی‌خواند. مدارای مورد نظر او گنجاندن همهٔ کسانی را ممکن می‌سازد که در حال حاضر بر اساس قانون، شهروند اندونزی است. خطری که او هنگام صحبت از فرقه‌ها به آن اشاره می‌کند، از جانب بوداییان یا مسیحیان نیست، بلکه از

---

۱. در نمونهٔ دیگر، مدیریت بانک BNI احساس می‌کند که این امر سودمند است ـ هرچند [مراسم عبادی] در فاصلهٔ ساعات کاری وقت می‌گیرد ـ و به ایمان راسخ کارکنان خود یقین دارد که تقلب، فساد و حساب‌سازی را کاهش خواهد داد. بنگرید به:

Aru Syeif Assail, "Bias Dakwah di Lingkungan Bisness," *Media Dakwah*, October 1991, 41). This is the introductory article to a series on *dakwah* in business.

2. toleration

سوی محرومان و تهیدستان است که به دلیل شکاف بین آنان و مردم طبقهٔ خودِ نورچولیش، ممکن است امنیت ملی را به مخاطره بیاندازند. به این برهم‌زنندگان نظم اجتماعی معمولاً به عنوان *massa* یعنی توده‌ها یا اوباش اشاره می‌شود و تصور بر این است که آنان مسلمان‌اند. قدرت دولت و ملت برای دربرگرفتن شهروندان خود به واسطهٔ ناخشنودی آنان، با شدت بیشتری مورد اعتراض قرار می‌گیرد تا با منطقه‌گرایی دورهٔ اولیهٔ جمهوری اندونزی. تصور نهفته در بحث و مناظره دربارهٔ مدارا، توانایی کاهش‌یافتهٔ ملت اندونزی برای دربرگرفتن شهروندان خود از طریق تصورات مؤثر در بنیان‌گذاری ملت اندونزی است. اسلام، به اشکال مختلف برای تحقق بخشیدن به آنچه مردم بیم دارند که دولت دیگر نمی‌تواند آن را انجام دهد، مورد نیاز است.

از دید *Media Dakwah* چینی‌های مقیم اندونزی، مشکل‌آفرین‌اند؛ زیرا طبقات محروم و تهیدست را تحریک می‌کنند. نویسندگان *Media Dakwah* همچنین از شکاف بین طبقهٔ متوسط و تهیدستان هراس دارند. آنان مانند بسیاری از مردم اندونزی به اختلاف ناشی از نابرابری‌ها بین چینی‌های مرفه اندونزی و مسلمانان فقیر چشم می‌دوزند. این صورت‌بندی، طبقهٔ متوسط غیرچینی را که خودِ این نویسندگان به آن تعلق دارند، از نظر پنهان نگه می‌دارد. این دیدگاه، چینی‌های اندونزی را علت آشوب و بی‌نظمی و نارضایتی عمومی می‌داند. نویسندگان *Media Dakwah* هم شورش‌های ضدچینی را بر اساس نیاز و رنج طولانی مردم توجیه می‌کردند و هم در همان زمان از آن بیم داشتند. به عقیدهٔ آنان، همین که طبقهٔ محروم، رهبری شایستهٔ خود را داشته باشد که در نظام جدید در سر راه آن مانع ایجاد می‌شد، مشکل حل خواهد شد.

از نظر نورچولیش، مدارا نسبت به مسیحیان و بودایی‌ها، به معنی چینی‌ها یک موضوع است و مسئلهٔ فرقه‌ها موضوع کلاً دیگری نیست. او بیم دارد

که فرقه‌ها اسلامی باشند و برای طبقات محروم جاذبه پیدا کنند. بسیاری از مسلمانان طبقهٔ متوسط از تعصب اسلام بیم دارند، به شیوه‌ای که همواره متفاوت از احساس بعضی آمریکاییان نیست. پذیرفتن و تحمل چینی‌های اندونزی در این کشور به طور ایده‌آل، آنها را کمتر بیگانه خواهد ساخت و از این‌رو آنها را به عنوان موضوع جاذبه، ناخواسته برای طبقات محروم بی‌اثر می‌کند. چینی‌های اندونزی دیگر رشک و اشتیاق برنمی‌انگیزند و بنابراین دیگر عقاید تعصب‌آمیز و بنیادگرایانهٔ اسلامی را که بیانگر آن رشک و حسادت است، تحریک نمی‌کنند. ارائهٔ صورتی آسان‌گیر از اسلام، همانا مخالف با کیش‌ها و فرقه‌ها و جلوگیری از چینی‌های اندونزی از ایفای نقش ـ به طور غیرمستقیم ـ در شکل‌گیری آنهاست.

نورچولیش مایل است جان تازه‌ای در اسلام بدمد تا بتواند نقش سیاسی ضروری خود را ایفا کند. مخالفان مایل‌اند با غلبه بر کسانی که مانع دست‌یافتن مسلمانان به قدرت شده‌اند ـ به‌ویژه چینی‌های اندونزیایی و مسیحیان ـ و از این طریق، از پذیرش کامل طبقات محروم مسلمان در این کشور جلوگیری کرده‌اند، آنان را به قدرت بازگردانند. آنان خواهان حزبی سیاسی از مسلمانان هستند که از این طبقهٔ محروم براساس ارزش‌های اسلامی حمایت کند. آنان به اندیشه‌های متعلق به دوره‌ای قدیمی‌تر در اندونزی تداوم می‌بخشند، هنگامی که جریان‌های فرهنگی مختلف این کشور هر یک حزب سیاسی خود را داشتند. به رغم این تفاوت‌ها، مسئلهٔ اساسی، هم برای *Media Dakwah* و هم نورچولیش، همان‌طور که برای همهٔ گروه‌های سیاسی اندونزی، شکاف بین طبقات متوسط و پایین‌تر است. در موضوع تحمل و مدارای دینی، مسائل طبقه و دین، یکدیگر را قطع می‌کنند.[1]

---

۱. تساهل دینی یکی از موضوعات درخور توجه در نظم جدید است؛ زیرا خود دین به موضوعی مهم تبدیل گشته است. رابطهٔ آن با ترس از طبقات محروم و به نوبهٔ خود، با پیوند بین ترس از محرومان و یهودستیزی پیچیده است. همان‌طور که اشاره شد مسئلهٔ تساهل دینی ربطی به مسئلهٔ قوم‌گرایی ندارد. اندونزی تقریباً نهصد زبان محلی و به همان اندازه گروه‌های قومی دارد. برخی از

تأکید دولت بر مدارای دینی، بخشی از سیاست آن در زمینهٔ فائق آمدن بر اختلافات در دورهٔ جامعهٔ اندونزی است. اصل نخست از اصول پنج‌گانه یا پانچا سیلای[1] دولت اندونزی ـ *خدا یگانه است* ـ از مردم اندونزی می‌خواهد که به یگانگی او ایمان آورند. آنان می‌توانند بین پنج دین به رسمیت‌شناخته‌شده توسط دولت (اسلام، مذهب پروتستان، مذهب کاتولیک، بودیسم و هندوییسم) یکی را انتخاب کنند که هر یک از آنان ادارهٔ خود را در وزارت دین دارند. اصل نخست برای جلب نظر مسلمانان اتخاذ شد که خواهان اساس اسلامی محکم‌تری برای حکومت بودند و قادر نبوده یا نمی‌خواستند شروطی را قید کنند که مسلمانان را مجبور کند از شریعت اسلامی که در آن زمان پذیرفته شده بود، پیروی کنند؛ در صورتی که پیروی از آن وحدت ملی را تهدید می‌کرد.[2]

تحمل و مدارای مذهبی در درون چهارچوب حکومت تضمین می‌شود. این پیامد ملی‌گرایی اندونزی و به‌خصوص نتیجهٔ کوشش سوکارنو برای گنجاندن همهٔ اقوام این مجمع‌الجزایر در یک ملت واحد است. اگر توحیدگرایی[3] اصل نخست (اعتقاد به خدای واحد) ـــ به معنی گنجاندن ادیان غیرتوحیدی فهمیده می‌شد، این امر اتفاق افتاد؛ زیرا اصول پنج‌گانه، در مجموع، به عنوان اصولی تصور می‌شد که جایی برای همهٔ اقوام اندونزی در نظر می‌گرفت. شاید همچنین این به دلیل روحیهٔ تلفیق‌گرای معمول سوکارنو بود که ریشه در سنت جاوه‌ای داشت که بر اساس آن اندیشه‌های گوناگون و حتی ناسازگار، به منزلهٔ دلیل قدرت حکومت پادشاهی، به کرات

این گروه‌ها، مسیحی و از جمله برخی چینی هستند ولی مسلمان کلمه‌ای رمز برای گروه‌های خاص قومی نیست. در شهرهای بزرگ، مسیحیان غالباً با جماعت‌هایی از گروه‌های قومی مختلف در کلیساها عبادت می‌کنند.

1. Panca Sila

۲. برای تاریخ پانچا سیلا و به‌خصوص دربارهٔ اصل نخست بنگرید به: Ramage, *Politics in Indonesia*, 10-20 و منابعی که در آنجا ذکر شده‌اند.

3. monotheism

تلفیق می‌شدند.[۲۱] بعداً سوکارنو اصول دیگری را نظیر ناساکوم[1] اعلام کرد که واژه‌ای اختصاری برای کلماتی به معنی *ملی‌گرایی، دین و کمونیسم* است. با وجود این، این عناصر ناسازگار در نظامی واحد که نیروی خود را در ملت می‌یافت، جمع می‌شوند. اعلام *ناساکوم* ـ همچنان‌که کوششی برای شمول‌گرایی بود ـ کلمهٔ دیگری بود که از واژهٔ انگلیسی ***tolerance*** وام گرفته شده بود. همین توانایی برای متحدساختن عناصر ناهمگون، قدرت دولت و ملت را اثبات می‌کرد و به قدرت فرهنگی و دین و دولت، فراتر از قدرت سیاسی آن گواهی می‌داد.

اینکه چرا پانچاسیلا باقی ماند ولی ناساکوم دوام نیاورد، پرسشی است که باید تاریخ سیاسی به آن پاسخ گوید. در هر صورت، گرایش به تلفیق عناصر مختلف در نظام جدید، از رواج افتاد. هرچند تلفیق‌گرایی از سنت جاوه‌ای ریشه می‌گرفت، نیروی آن در بیرون از جاوه، در کل ملت، نه در باور بنیادی به اندیشه‌های جاوه‌ای، بلکه در باور به دولت به عنوان وارث و حتی تداوم انقلاب قرار داشت. اگر توحیدگرایی به عنوان اصل نخست دولت، برای مثال می‌توانست هندوییسم را دربرگیرد، این صرفاً به واسطهٔ سازش سیاسی نبود؛ این بدان دلیل بود که خودِ ملت، طی انقلاب تشخیص داد که توانایی دربرگرفتن اقوام خود را دارد. بر اساس این تدبیر امور، مسلمانان می‌توانستند از معنای دقیق توحیدگرایی خشنود باشند، در حالی که هندوها می‌توانستند اطمینان یابند که آن موضوع به نحوی دربارهٔ آنان نیز به‌کار می‌رفت.

بنابراین، از آغاز تشکیل حکومت در اندونزی، چندین قبله وجود داشته است. اگر در سال ۱۹۴۵ ممکن بود از مسلمانان درخواست کرد به سود وحدت ملی از مدعیات خود کوتاه بیایند، این به دلیل وجه و اعتبار انقلاب بود که اختلاف بین اندونزیایی‌ها را تحمل‌ناپذیر می‌ساخت. اکنون

1. NASAKOM

مسلمان جناحی که *Media Dakwah* نمایندهٔ آن است، تأکید می‌کند که موقعیت آن به عنوان اکثریت در دولت، به او این حق را می‌دهد که حدود مدارا را تعیین کند و اینکه از منظر دینی نورچولیش به سهم خود از اصل صرفاً ملی *شمول قومی* خشنود نیست؛ او نیز به اسلام روی می‌آورد. انسان تعجب می‌کند واقعاً چه چیزی بنیادی تلقی می‌شود. تزلزل بین اصول، بازتاب ناتوانی دولت در ادامهٔ تجسم‌بخشیدن به انقلاب در اذهان مردم اندونزی است.

نورچولیش حرکت سوکارنو را در شمول گرایش‌های مختلف تداوم می‌بخشد ولی پرسش دربارهٔ تحمل و مدارا نشان‌دادن به حدود آن نیز هست. نورچولیش از کمونیست‌ها نام نمی‌برد ولی اشارات او به شکاف بین طبقات، اشاره‌ای تلویحی به امکان بازگشت آنهاست و البته بدون شک به شکلی متفاوت. اگر او بخواهد هر کسی را در این طرح بگنجاند، این به معنای هر کس با هر تعریفی نیست. تصور او از تحمل و مدارا، با تصور دولت انطباق دارد. این تصور، همهٔ اقوام اندونزی را در خود می‌گنجاند ولی تنها آن‌گونه که در اصل نخست توضیح داده می‌شود، نورچولیش می‌خواهد مسیحیان و بوداییان را در حدود پذیرش اسلام و ملت اندونزی در این طرح بگنجاند. اگر برخی از این افراد، کمونیست‌های پیشین باشند، به این معنا پذیرفتنی نیستند. *Media Dakwah* از گنجاندن همین گروه‌ها بیم دارد و در تأکید خود بر طرد آنها صریح‌تر است.

در زمان تأسیس دولت جدید در اندونزی، مسئلهٔ غالب‌ساختن هویت ملی بر هویت شخصی بر اساس تعاریف دینی و منطقه‌ای بود. امروزه، در اختلاف بر سر مدارا، این مسئله متفاوت است. با پیشرفت نظام جدید، اختلافات طبقاتی ظاهر شده است. این اختلافات به واسطهٔ جایگاه چینی‌های اندونزیایی ـ که در دورهٔ سوهارتو، در قبال سرمایه‌گذاری آنها، در اقتصاد اندونزی ادغام شدند ولی از ورود آنها به دانشگاه‌های ملی،

دیوان‌سالاری دولتی و نیروهای مسلح جلوگیری به عمل می‌آمد ـ پوشانده می‌شود. این امر آنان را در مقابل این اتهام که از راه دلالی به ثروت دست یافته‌اند، آسیب‌پذیر می‌ساخت و همان‌طور که پیشتر گفتم، طبقهٔ غیرچینیِ تازه‌موفق‌شده را تحت‌الشعاع قرار می‌دادند. همچنین بیم بازگشت کمونیست‌ها به قدرت ـ که به نحو غیرواقع‌بینانه‌ای برای ناآرامی‌های اجتماعی مقصر شناخته می‌شوند ـ وجود دارد. با شناسایی چینی‌های اندونزیایی و کمونیست‌های فعال‌شده به عنوان علل عمدهٔ تفرقه، مردمی که دربارهٔ آنها بحث می‌کردایم، همچنان معتقدند که وحدت ملی هنوز امکان‌پذیر است. اگر تنها اغنیا و قدرت ریشه‌دار، کمونیست‌ها را تهدید نکنند، ملت متحد خواهد ماند و هیچ نیازی برای بحث دربارهٔ مدارا وجود نخواهد داشت.

پرسش‌ها دربارهٔ تحمل و مدارا و تأسیس ملت اندونزی با هم مطرح می‌شوند.[1][۲۲] در این زمینه، مخالفان به بیان اختلاف‌نظرهای عادی نمی‌پردازند. بلکه به نظر می‌رسد آنان از جای دیگری و از پیش‌فرض‌هایی سخن می‌گویند که برای برخی مخاطبان قابل فهم نیست. صداهایی که باید کلاً دور از بحث نگاه داشته شوند ـ از جمله کمونیست‌هایی که به طریقی از قتل‌عام‌ها و زندان‌های سال‌های ۶۶ـ۱۹۶۵ جان به در برده‌اند و برای برخی صداهای چینی‌های اندونزی و صدای مردمی (*rakyat*) که به عنوان توده‌ها و با طرفداری از شورش، به تهدید همه چیز می‌پردازند ـــ به این گرفتاری افزوده است. نتیجه این می‌شود که کسی نمی‌داند صدای چه کسی را می‌شنود و از شنیدن صدای چه کسی بیم دارد؟

در این شرایط، کسی از بیان خودِ اظهارات بیم ندارد، بلکه بیشتر از منشأ گفت‌وگو و ارتباط بیم دارد. ون بروینسن می‌گوید که چگونه یک عالم

---

۱. تا زمان نظم جدید، اندونزی نیاز کمتری به این کلمه داشت؛ زیرا شیوهٔ توضیح اختلافات را بر اساس منابع برگرفته از اساطیر جاوه‌ای در اختیار داشت.

دینی از یکی از جزایر شرقی دوردست اندونزی، به واسطهٔ کاست‌هایی که تلاوت قرآن را ضبط می‌کردند، شکایت داشت؟ این ضبط‌ها عالی بودند و قرآن به نحو احسن خوانده می‌شد، مردم با شور و علاقه به آنها گوش می‌کردند. این امر، عالم دینی مورد اشاره را ناراحت می‌کرد. مردم این جزیره به جای اینکه خودشان قرآن را بخوانند، به این کاست‌ها گوش می‌کردند و این، ایمان آنها را تضعیف می‌کرد. او می‌گفت که این پدیده نتیجهٔ توطئهٔ یهودیان بود. این امر کاملاً به موضوع منشأ این ضبط‌ها مربوط می‌شد. هیچ چیزی در کلمات ضبط‌شده به منشأ آنها اشاره نمی‌کرد. هر چیزی که می‌توانست تشخیص داده شود، همان‌گونه بود که باید می‌بود. با وجود این چیز دیگری، چیزی غیرقابل‌تشخیص دربارهٔ این کاست‌های عالی وجود داشت. این عالِم در آنجا یک منشأ بیگانه را تشخیص می‌داد. او آن را نیرویی ارتباطی با قدرت انتقال کلمات در گوش مؤمنان می‌دید که باعث می‌شد آنان بخواهند این کلمات را بارها و بارها بشنوند.[۲۳]

به عقیدهٔ مخالفان نورچولیش، ترجمه‌های غلط نامحسوس نیز منشأ بیگانه دارند. نمی‌توان به او قبولاند که منشأ منحرف آنها را تشخیص دهد و این منشأ، به جای محتوای ترجمه یا ترجمهٔ غلط، در اینجا موضوع اصلی است. اگر خود نورچولیش منشأ ترجمهٔ نادرست باشد، می‌توان نیات او را خواند و اشتباه او را تصحیح کرد. با وجود این، چیزی که مخالفان او را از منشأ آن مطمئن می‌سازد اصلاً در خود او نیست؛ منشأ واقعی این پیام در جایی بسیار دور است. نتایج شنیدن این پیام، مانند نتایج گوش‌دادن به کاست‌های تلاوت قرآن، بالقوه فاجعه‌آمیز هستند. این پیام‌ها نیرویی دارند که نمی‌توان پیامدهای آن را حدس زد و اینکه بسیار فراتر از تأثیر آن چیزی که به نظر می‌رسد می‌گویند، امتداد می‌یابند. در این معنا، منابع حقیقی این پیام‌ها مثل هویت‌های کسانی که تلاوت‌های قرآن را روی این نوارها ضبط ساختند، غیرقابل‌تشخیص باقی می‌مانند. گفته می‌شود که نورچولیش موجد

تأثیرات چشمگیری است که نمی‌تواند هیچ معنایی داشته باشد جز آنچه قصد القای آن را دارد.

از یک نظرگاه، نورچولیش حامل پیامدهای مبهم، بیگانه و فاجعه‌آمیز است یا از نظرگاه دیگر، او انسانی است که می‌خواهد کشور خود را از خطر خشونت و حتی تجزیه، با آوردن چیزی که تاکنون بی‌سابقه است، نجات دهد. از دید مردمی که به او اعتماد دارند، پیام او دقیق و روشن است. از نگاه مخالفانش، او نمایانگر امکان ظهور یک منجی دروغین است ـ البته ناخواسته ـ زیرا آنچه او می‌گوید اساساً شامل امکان معنای هر چیزی است؛ همهٔ امکان‌ها محتمل است، از جمله امکان‌هایی که تاکنون ناشناخته مانده‌اند.

این امکان موعودباورانه از درون افق‌های آشفتهٔ ملت اندونزی پدیدار می‌شود. با وجود این ناشناخته‌بودن نورچولیش، برای مخالفانش نمی‌تواند کاملاً به این آشوب و پریشانی تقلیل داده شود. نه تنها نورچولیش متمایل به باور کذب است، بلکه اصطلاح یهودی به منشأ باور کذبی اشاره می‌کند که به اندازهٔ دشواری تعیین محل آن، نتایج وخیمی به همراه دارد. هرچند کلمات *یهودی* و *صهیونیست* در این شیوهٔ تفکر به یک معنا به‌کار می‌روند ولی اسرائیل منشأ خطاهای نورچولیش قلمداد نمی‌شود. مکان‌هایی که نام برده می‌شوند ـ شیکاگو، پاریس، آلمان ـ صرفاً توقفگاه‌هایی برای یهودیان هستند که محل اقامت آنها اهمیتی ندارد. این مهم نیست که آیا آنها آمریکایی، فرانسوی یا آلمانی هستند؛ آنچه اهمیت دارد این است که آنها یهودی‌اند.

نمی‌توان یهودی را در *جای دیگر* از میان مجموعهٔ پیچیده‌ای از قبله‌های گوناگون ـ کمونیست، بودایی و غیر آنها ـ استنتاج کرد. این روحیه ورای همهٔ اینهاست و برخلاف آنها در آن کسانی که چنین رویکردی دارند ـ یهودیان ـ آشکارا بخشی از صحنهٔ اندونزی نیست. به نظر می‌رسد ما به طور اتفاقی با آنها برخورد می‌کنیم. ما قبله‌های غیریهودیان را می‌شناسیم ولی قبلهٔ

یهودی، یک *جای* دیگر بدون هیچ نشانه‌ای را تعیین می‌کند. این قبله ممکن است چه رابطه‌ای با صداها و قبله‌های دیگری که امروزه در اندونزی یافت می‌شود، داشته باشد؟

منابع بیرونی

البته، یهودیان هلندی در جزایر هند شرقی از مستعمرات هلند و نیز اسلاف یهودیان از قرون وسطی وجود داشته‌اند؛ کنیسه‌ای از دورهٔ قرون وسطی در بندر سورا بایایی[1] امروزی باقی مانده است ولی جامعهٔ یهودی هرگز در جزایر هند غربی و شرقی نقش برجسته‌ای نداشته است.[2] در هر حال،

1. Surabaya

۲. کلود گوییلو از محققان CNRS به من گفته است که در دههٔ ۱۹۸۰، اشخاص بسیار اندکی در این کنیسه به عبادت می‌پرداختند. در فوریهٔ سال ۲۰۰۰ خانوادهٔ سرایدار به من گفتند که تنها سه خانوادهٔ یهودی در سورابایا باقی مانده بود. پیرمرد مسئول کنیسه به گوییلو گفت که هنگامی که مردم اندونزی دربارهٔ اصل و نسبش از او سؤال می‌کردند، او پاسخ می‌داد: «عراقی»؛ هرچند آنان می‌دانستند که او مسئول کنیسه است ولی او را عرب می‌شناختند. یک زن یهودی، که در هند متولد شده بود و با یکی از مردان این جامعه ازدواج کرده بود، داستان مشابهی را دربارهٔ خود برای من روایت کرد. همین‌که فردی یهودی در اندونزی ظاهر می‌شود، به زودی ناپدید می‌گردد. یک مسافر یهودی مطالب زیر را دربارهٔ شرایط یهودیان در اندونزی در ۱۹۲۵ بیان کرد:

> من متوجه شدم که چند صد نفر یهودی ـ شاید حدود ۲۰۰۰ نفر ـ وجود داشتند که در مناطق باتاویا و سوراپایا پراکنده بودند. ما از آنجا که بسیاری از آنان خاستگاه یهودی خود را پنهان می‌کردند، محاسبهٔ شمار تقریبی اعضای آنها ناممکن بود. یهودیان هلندی از دیرباز در این سرزمین زندگی می‌کردند و نقش مهمی در توسعهٔ تجاری آن ایفا کرده بودند. بسیاری از یهودیان وجود داشتند که در مشاغل دولتی فعال بودند و مهم‌ترین آنها Resident of Surabaya بود... ولی به معنای اجتماعی هیچ حیات یهودی وجود نداشت، ازدواج‌های مختلط فراوان بود و تنها شکل حیات اجتماعی شامل شمار اندکی از انجمن‌های صهیونیست بود که روزگار دشواری داشتند.

جان همبرتن توجه مرا به این منبع جلب کرد و از این لحاظ خود را مدیون او می‌دانم. ناظر دیگری به نام Eze Nathan گزارش کوهن را تأیید می‌کند ولی می‌افزاید پس از آمدن یهودیان از هند در اواخر قرن نوزدهم «چیزی شبیه حیات جمعی در چند شهر» وجود داشت. او که مطلب خود را در ۱۹۸۶ می‌نویسد، خاطرنشان می‌کند که از زمان اشغال ژاپن به سختی یک خانوادهٔ یهودی در اندونزی باقی مانده است. بنگرید به:

اشارات حاضر به یهودیان، به مردم و جمعیت‌های واقعی مربوط نیست. یهودی نه شخص ناخواسته‌ای است که از پیش در اندونزی وجود دارد و نه شخص مطرودی است که به این معنا اشاره کند که او می‌تواند در مقطعی از زمان، عنصری از جمعیت محلی شود. یهودی به منزلهٔ موضوع یهودستیزی در خارج باقی می‌ماند و تصور بر این است که همواره باقی خواهد ماند و اشاره‌ها به او عبارت‌اند از صهیونیسم، شرق‌شناسان و آیات قرآنی. تنها تأثیرات اوست که ایجاد هراس می‌کند.

غربی‌ها اغلب جمعیت چینی اندونزیایی را با یهودیان مقایسه می‌کنند؛ زیرا چینی‌ها به عنوان اقلیتی که از خارج آمده‌اند و به این دلیل که بسیاری از آنان تاجر و بازرگان هستند، می‌توان تصور کرد که اندیشهٔ ضدیهودی، آنان را در نقش یهودیان مخفی معرفی می‌کند. واقعیت این چنین نیست. چینی‌ها به ندرت با یهودیان یکی انگاشته می‌شوند[۲۴] ولی دست‌کم در یک مورد، سر و کلهٔ یهودیان در صفحات *Media Dakwah* پیدا می‌شود و آن هنگامی است که کلیساها در نتیجهٔ اختلاف بین مسلمانان و چینی‌های اندونزیایی به آتش کشیده شد.

تاریخی طولانی از بحث و مشاجره بین کسانی که چینی نامیده می‌شوند و دیگر مردم اندونزی وجود دارد. در دورهٔ ریاست‌جمهوری سوکارنو، آموزش چینی و کاربرد حروف الفبای چینی برای نام فروشگاه‌ها منع شد. چینی‌ها ترغیب شده‌اند که نام‌های چینی خود را به نام‌های دیگر و معمولاً به نام‌های جاوه‌ای یا عربی تغییر دهند و بسیاری چنین کرده‌اند. آنان در چشم ساکنان سرزمین اصلی چین، از دیگر مردم اندونزی تمیز داده

The History of Jews in Singapore: 1830-1945 [Singapore: HERBILU Editorial and Marketing Services, 1986], 175-76. On the synagogue itself, see the excellent article by Gilbert Hamonic, "Note sur le Communaute Juive de Surabaya," *Archipel 36* (1988): 183-86. On the history of the Jewish community in the Indies, see the entry "De Joden in Nederlandsch-India," *Encyclopaedia van Nederlandsch Oost Indie*, 6: 614-16.

نمی‌شوند ولی متهم به طرفداری از هلند در طی انقلاب و نه چندان قابل اعتماد در وفاداری خود به آرمان‌های ملت بودند، چنان‌که ترس عمومی بر این سوءظن گواهی می‌دهد که پیش از تغییر رژیم در سال ۱۹۶۸ شایع بود که آنان سرمایهٔ خود را در خلال بحران اقتصادی خارج خواهند کرد. از یک طرف، آنان شهروندان اندونزی شناخته می‌شوند که از لحاظ فرهنگ و زبان، اندونزیایی به شمار می‌روند؛ از طرف دیگر، به واسطهٔ نشانه‌های شناسایی کوچک، از بقیه جدا و متفاوت تشخیص داده می‌شوند، مانند حروف اول WNI ـ Warga Negara Indonesia ـ که علامت اختصاری شهروند اندونزی است و اصطلاحات دیگری که به تفاوتی که هموطنان اندونزیایی‌شان بر آنان تحمیل می‌کنند، اشاره دارد.

همهٔ اینها ممکن است به هم‌ذات‌پنداری چینی‌ها با یهودیان کمک کند. این امر تنها به طور مبهم اتفاق می‌افتد ولی در نقطه‌ای خاص و مهم در گفتمان روی می‌دهد. در مارس سال ۱۹۷۷، *Media Dakwah* شماره‌ای را به شورش‌های ضدچینی که در آنها کلیساهایی در برخی از شهرهای جاوه و اطراف آنها به آتش کشیده شدند، اختصاص داد. در رنگاس دنگکلوک،[1] کلیسای عید پنجاهه[2] به آتش کشیده شد. در این منطقه کلاً چهار کلیسا به آتش کشیده شد، یک بانک و بسیاری از فروشگاه‌ها غارت شدند. در بیرون شهر، ویهارا[3] نیز آتش زده شد. این رویداد اخیر توجه بین‌المللی را به خود جلب کرد؛ زیرا عکاسی استرالیایی از آسوشیتدپرس هنگامی که مجسمهٔ بودا با گردن، از طاق در ورودی معبد در حال سوختن آویزان بود، در صحنه حاضر شده بود. گزارش او از این رویداد در شبکهٔ CNN نشان داده شد.[۲۵] با وجود این، توجه *Media Dakwah* به کلیساها، نه ویهارا، متمرکز بود. این نشریه همچنین رویدادهای مشابهی را در شهرهای نزدیک گزارش

---

1. Rangas Dengklok
2. Pentecostal church
3. Vihara

کرد. مسئولان نشریه به دلیل اینکه مسلمانان برای این آتش‌سوزی‌ها و شورش‌ها مقصر شناخته می‌شدند، نگران بودند. این نشریه انکار نمی‌کرد که مسلمانان این کلیساها و فروشگاه‌ها را به آتش کشیدند ولی اظهار می‌کرد که مسلمانان در انجام این کارها محق بودند. مشکل طی ماه رمضان شروع شد، هنگامی که یک زن چینی اندونزیایی به نام سیک گو[1] (*Media Dakwah* این اسم را به صورت سیگو[2] می‌نویسد) از مسلمانان شکایت کرد؛ زیرا آنها با صدای کوبیدن بر طبل که مسلمانان را برای ادای نماز شب در شب‌های ماه رمضان فرا می‌خواند، از خواب بیدار می‌شدند. در اینجا گزارش از این واقعه توسط یک معلم مسلمان محلی نقل می‌شود:

> در ساعت ۲:۵۵ صبح، مردم در اینجا معمولاً بر طبل می‌کوبند تا زمان آماده‌شدن برای مراسم سحری را اعلام کنند ـ خوردن سحری زود انجام می‌گیرد؛ زیرا باید پیش از طلوع آفتاب باشد ـ طبل‌زدن پنج دقیقه، تا ساعت ۳ صبح طول می‌کشد. سال‌ها این مراسم ادامه داشته است. سیگو دندان‌درد داشت و به همین دلیل به بچه‌های داخل مسجد بد و بیراه گفت و کلمات زشتی را به‌کار برد: «سگ» «خوک» «احمق». سپس پلیس را صدا کرد و پلیس فوراً اسم بچه‌های داخل مسجد را یادداشت کرد. بعد از اینکه پلیس آمد او [سیگو] واکنش نامعقولی نشان داد و احساس کرد از حمایت پلیس برخوردار است. از این‌رو او فحش و ناسزای بیشتری بر زبان راند. سرانجام، تودهٔ مردم خشمگین شدند، او کتک خورد و پلیس دیگر نتوانست توده‌ها را پراکنده کند. با گذشت زمان مردم بیشتری به شورش پیوستند.[۲۶]

اگر باید سیگو و نه شورشیان را، به خاطر شورش مقصر دانست این صرفاً به دلیل آن نبود که او عصبانی شد و شوهرش تهدید کرد پلیس را صدا می‌زند. بلکه همچنین به این دلیل بود که او وقتی که شکایت کرد با

---

1. Cik Gu
2. Cigue

پشت‌گرمی، مانند کسی که مورد حمایت است، رفتار کرد. او قادر بود بدون اینکه مجازات شود با مسلمانان رفتار کند؛ زیرا احساس می‌کرد مقامات حکومتی طرف او را می‌گیرند و از چینی‌ها حمایت می‌کنند. مسلمانان در اکثریت هستند ولی به خاطر خطاهای دیگران مقصر شناخته می‌شوند. یک معلم دینی محلی دیگر دربارهٔ همین شورش‌ها می‌گوید:

> ما بسیار ناراحت هستیم که جامعهٔ اسلامی به خاطر این واقعه مقصر شناخته می‌شود. همواره تقصیر را به گردن آن می‌اندازند و عرصه را بر آن تنگ می‌کنند؛ چرا نباید افرادی را مقصر بدانیم که باعث آن برخورد شدند؟ کسانی که موجب درگیری شدند، مسلمان نبودند. چرا باید فقط مسلمانان باشند که تحت تعقیب قرار بگیرند؟... زیرا اگر در واقع جامعهٔ اسلامی باید برای درگیری مقصر شناخته شود، این تنها به خاطر دود برجامانده از آتش است. آتش، آنها [غیرمسلمانان] هستند. من همین نکته را به رئیس پلیس گفتم.[۲۷]

این گویندگان ادعا نمی‌کنند که کلیساها با سیگو مرتبط بودند. محتمل است که او به بیش از یکی از آنها ـ اگر اساساً به هیچ‌یک از آنها ـ وابسته بود. بلکه بدخلقی سیگو از خصلت‌های چینی‌ها شناخته می‌شود. نوعاً این گویندگان ادعا می‌کنند که چینی‌ها به رسوم همسایگان خود احترام نمی‌گذارند. عنوان فرعی یک مقاله می‌گوید:

> کسانی که تبار چینی دارند، بدون ملاحظه و احترام رفتار می‌کنند. این باعث بروز ناآرامی و شورش و تنفر عمیق می‌شود.

بعضی از مردم جاوه، همسایگان چینی خود را متهم به کناره‌جویی و عدم احترام به رسوم جاوه‌ای می‌کنند.

> آنان ـ چینی‌ها ـ ایجاد مشکل می‌کنند، در حالی که ما مسلمانان مقصر شناخته می‌شویم.

با بیان این ادعا، نویسنده‌ای شکایت خود را دربارهٔ اعمال پلیس در برابر شورشیان مسلمان و همچنین دربارهٔ روزنامه‌های سراسری و گزارش آنها از این شورش‌ها، ابراز کرد.[۲۸] چینی‌ها همچنین متهم به تقلب در داد و ستد، فروختن طلای قیراط هیجده به جای قیراط بیست، کم‌فروشی در سبزیجات و غیر آنها هستند. همهٔ این شکایت‌ها از این اعتقاد عمومی ریشه می‌گیرد که اکثریت مسلمان در اندونزی، در حالی که اغلب نسبت به دیگران مدارا نشان می‌دهد، نه تنها از کسانی که آنها را تحمل می‌کند هیچ سودی نمی‌برند، بلکه حکومت خودشان آنها را نادیده گرفته و مورد سوءاستفاده قرار می‌دهد.

نتیجهٔ آن به هر دلیلی، انباشت نارضایتی‌هایی است که مسلمانان فکر می‌کنند حکومت باید در رفع و اصلاح آنها اقدام کند. آنان طالب حمایت مساوی در برابر قانون نیستند، بلکه احساس می‌کنند که حکومت علی‌الاصول حکومت خود آنهاست؛ زیرا آنها اکثریت وسیع جمعیت اندونزی هستند. آنان شکایت می‌کنند که اعتراضاتشان به حکومت هرگز به درستی شنیده نمی‌شود؛ در عوض، چنین اعتراضاتی تنها ایجاد سوءظن می‌کند. آنان تصور می‌کنند که قربانی شده‌اند ولی کلیساهای در آتش سوخته به دیگران نشان می‌دهند که آنان متعصب و خطاکارند. اگر آنان علیه چینی‌های اندونزیایی و نه علیه حکومت اقدام می‌کنند، این به آن دلیل است که خود را با ملت یکی می‌دانند؛ هرچند حکومت در کنترل آنها نیست، آنان به گونه‌ای نهادین آنان را حکومت خود می‌دانند. این چینی‌ها هستند که مانع می‌شوند حکومت بیش از جنبهٔ نمادین آن، از آنِ آنها باشد.

معلم دینی دیگری شکایت می‌کرد هنگامی که نایب‌السلطنهٔ منطقهٔ آنها مجوزی برای ساختن کلیسایی جدید صادر کرد، مسیحیان ـ که در اینجا منظور چینی‌هاست ـ کلیسایی تقریباً دو برابر اندازهٔ مورد توافق ساختند و

حتی طبقهٔ دومی به آن اضافه کردند.[۱] او خود را به عنوان مدافع مقررات و حکومت ملی معرفی کرد و اشاره کرد که چینی‌ها از روابط بهتری با مقامات برخوردارند؛ زیرا چینی‌ها به این مقامات رشوه می‌دهند ولی هنگامی که مقامات محلی قانون را اجرا نمی‌کنند، مسلمانان خود باید قانون را به اجرا درآورند، حتی اگر آنان به نحو تناقض‌آمیزی از طریق خشونت مشروع این کار را انجام دهند. چینی‌ها رفتاری تحقیرآمیز با مردم این کشور دارند و کاملاً اهل اندونزی نیستند. این موضوعی مربوط به شهروندی قانونی نیست بلکه مسئله‌ای مرتبط با شأن و منزلت اخلاقی است. چینی‌ها باید به معنای کامل کلمه با مشارکت در سرنوشت این جامعه، شهروند اندونزی شوند و در همان حال به حقوق اکثریت احترام گذارند. ما مسلمانان آماده هستیم حتی تا حد به جان خریدن نکوهش حکومت، افکار عمومی و پلیس ـ یعنی مجریان قانون ـ از قانون دفاع کنیم.[۲] ما از روی یأس و نومیدی عمل می‌کنیم. موضوع صرفاً این نیست که تنها راه خشونت باقی می‌ماند؛ در غیاب اجرای قانون، عمل خارج از قانون به جریان انداختن آن است. هنگامی که چینی‌ها درک کنند که آنها نمی‌توانند به مقامات رشوه دهند و نمی‌توانند بیرون از عرف جامعه عمل کنند، آنگاه قانون دوباره مؤثر واقع خواهد شد.

حوادث رنگاس دنگکلوک و مناطق نزدیک دیگر، از دید *Media Dakwah* صرفاً نتیجهٔ نارضایی‌های انباشته‌شدهٔ گذشته نیست، بلکه نشانه‌ای از مشکلات و ناآرامی‌های در شرف وقوع است. این حوادث وجود یک بمب ساعتی[۳] را آشکار می‌سازند. شورش، صدای اعتراض مردمی است که

---

۱. یکی از چینی‌های برجستهٔ این منطقه این اتهام را انکار می‌کرد و می‌گفت که مجوز رسماً صادر نشده بود ولی اجازهٔ موقت برای ساختن کلیسا داشت. بنگرید به:

Harsono, ed., *Huru-Hara Rengasdengklok*, 81.

۲. باید اضافه نمود که این مسلمانان ادعا می‌کنند اکثریت هستند، با وجود این اکثر اندونزیایی‌ها که بیشتر آنان خود مسلمان هستند، آنان را محکوم می‌کنند.

3. Bom waktu

متقاعد شده‌اند فاقد قدرت هستند و کسی به حرف‌های آنها گوش نمی‌دهد. این رهبر مذهبی که به برخی از شورشیان تعلیم می‌داد، می‌گوید که گرفتاری در رنگاس دنگکلوک از سال ۱۹۷۸ شروع شد و پس از آن ادامه یافته است:

> ولی اینها سنگریزه‌های تیز و بمبی ساعتی هستند که آنان کار گذاشته‌اند.

او سازوکار این بمب ساعتی را با گفتن اینکه آن سازوکار با مسائل اقتصادی، سیاست‌های بازرگانی چینی‌ها، مسائل اجتماعی و بسیاری از مسائلی که به دین مربوط هستند، توضیح می‌دهد. همهٔ اینها به آنجا می‌انجامد که:

> شک و حسادت وجود دارد و بسیاری از مسائل وجود دارند که به دین مربوط می‌شوند. در واقع آنان هیچ کلیسای تازه‌ای درست نکرده‌اند ولی خانه‌هایی که به کلیسا تبدیل شده‌اند، فراوان‌اند... بله! اینها کلیساهای تازه هستند. من صاف و پوست‌کنده این را به نایب‌السلطنه و رئیس پلیس گفتم. این اولین‌باری بود که بازداشت می‌شوم؛ من واقعاً دستگیر نشدم، بلکه تنها مورد سؤال قرار گرفتم[1] و توضیحاتی از من خواسته شد. بعداً، سر و کلهٔ افرادی در سنین بیست سالگی [احتمالاً طلاب خود او] پیدا شد.
>
> ـ و بعداً چه افتاقی افتاد؟
>
> بلی!... [حذف در خود متن است]. من گفتم، هیچ کلیسای تازه‌ای وجود ندارد ولی خانه‌های زیادی وجود دارند که به کلیسا تغییر یافته‌اند. موضوع بمب ساعتی؛ مردم[2] از شورای علمای دینی درخواست کردند به کلیسایی که اوکلیش ساخته بود، اعتراض کنند. اوکلیش مدیر بانک پانتورا بود.
>
> ـ موضوع بحث چه بود؟

---

1. Dinterogasi
2. Masyarkat

مجوز نایب‌السلطنه برای ساختن کلیسایی با مساحت ۴۰۰ متر مربع است ولی آنها کلیسایی با مساحت ۷۳۰ متر مربع بنا کردند و آن را در دو طبقه ساختند. نایب‌السلطنه و معاون او اجازه نمی‌دهند که کلیساها بزرگ‌تر از کلیسایی که در مرکز حکومت نیابت سلطنت[1] قرار دارد ساخته شوند ولی این در واقع بزرگ‌ترین کلیسا در غرب جاوه است. هر کس می‌داند که آنها هیچ ارزشی برای قوانین و مقررات قائل نیستند. ما حتی با اعضای شورا ملاقات کردیم و نوشتیم ما ضدکلیسا و ضدمسیحی نیستیم.

ـ منظور شما نگرشی همراه با تحمل و مدارا است؟

واقعاً ما در کنار آنها در صلح و آرامش زندگی می‌کنیم ولی باید به رویّه‌های قانونی احترام گذاشت. نباید برای یک محدوده [مجوزی] وجود داشته باشد و سپس کلیسایی برای بیش از آن محدوده ساخته شود. بنابراین، اگر مقامات با این موضوع درست برخورد نکنند، آنگاه بمب ساعتی منفجر می‌شود. ما درخواست کردیم که حکومت آنچه را که بیش از حدِ مجاز است، خراب کند ولی این کار هرگز انجام نشده است. خودِ نایب‌السلطنه این را نمی‌فهمد. او فقط می‌داند که اوکلیش کلیسایی در حدود مقررات قانونی بنا کرد. از این‌رو این نشانهٔ آن است که چیزی در پس‌زمینه پنهان است.

ـ منظور شما این است که مشکلات انباشته شده‌اند؟

سپس او از کوبیدن به طبل در نیمه‌شب صحبت می‌کند. او می‌گوید مردم باید بفهمند که این ماه روزه است و احساسات خود را کنترل می‌کند.

اختلاف مذهبی نتیجهٔ نهایی مشکلات دیگر هستند. نشانهٔ این تعارض‌ها در شرف وقوع است: ازدیاد کلیساها. مانند احداث کلیساهایی که بزرگ‌تر از مجوز قانونی است؛ این کلیساها هیچ جایگاه حقوقی ندارند. در نتیجه، ما

1. Karawang

نمی‌توانیم با اطمینان بگوییم که آیا آنها وجود دارند یا نه. این عالم دینی می‌گوید که مسیحیان هیچ کلیسای تازه‌ای نساخته‌اند؛ سپس او می‌گوید خانه‌ها به کلیسا تبدیل شده‌اند. وقتی از او سؤال می‌شود چند کلیسا در رنگاس دنگکلوک وجود دارد، جواب می‌دهد: «خیلی زیاد». رسماً تنها چهار کلیسا وجود دارد ولی این شامل منازلی نیست که به کلیسا تغییر یافته‌اند. من دقیقاً تعداد آنها را نمی‌دانم؛ زیرا آنها مجوز رسمی ندارند؛ آنها به ثبت نرسیده‌اند.[۲۹] این کلیساها نماد رشته‌ای از نارضایی‌ها هستند. ظاهر آنها روندی گریزناپذیر و مستقل از آن خود دارد. آنچه یک روز خانه است، روز دیگر کلیسا است. کلیساها به سادگی ظاهر می‌شوند و هیچ قدرتی نمی‌تواند آنها را متوقف کند. مردم نمی‌دانند چه تعداد کلیسا وجود دارد. بمب ساعتی منفجر شده است. در این نقطه از بحث، دربارهٔ یک فرد چینی که با شکایت‌های خود، روند آتش‌سوزی‌ها را شروع کرد ــ به سازوکارهای نیرویی که عوامل آن بی‌نام و نشان‌اند و مکان‌های ظهور آنها نامعلوم است ــ می‌رسیم.

Media Dakwah عکس‌های کلیساهای سوخته‌شده، شرح‌ها و عناوین زیر تصویر را بازآفرینی می‌کند که نشان‌دهندهٔ اهمیت آنهاست:

> کلیسایی قربانی ناآرامی و اغتشاش: آنها در مقیاسی بسیار بزرگ غالباً بدون مجوز قانونی ساخته شده‌اند.[۳۰]

زبان اندونزی که فاقد برخی زمان‌ها و صورت جمع است، به ما اجازه می‌دهد با همان کلمات بگوییم «ساخته شد» و «آنها دارند ساخته می‌شوند» تأثیر آن این است که یک مورد خاصی، یعنی کلیسای داخل تصویر را بارز می‌گرداند. نه تنها این کلیسا در نمایش هزینه‌های گزاف خود مانند کلیساهای دیگر است، بلکه دیدن آن در عکس (البته، رونوشت آن) خواندن توضیحات زیرِ تصویر آن را با نمونه‌های متعدد پیوند می‌دهد. ما از این رویداد تاریخی و حتی این واقعه، یعنی

پیوند بین واکنش سیگو به صدای طبل در مسجد و نارضایی‌های انباشته‌شده‌ای که اهمیت این حادثه را بزرگ‌تر از آنچه بود نشان می‌داد، دور می‌شویم. این گزارش گوش شنوایی نیافت، به طوری که تهدید خودبه‌خود بنای کلیساهای بیشتر و در نتیجه به آتش‌کشیدن کلیساهای بیشتر در آینده وجود دارد. این بمب ساعتی چندین برابر مخرب‌تر از گذشته خواهد بود.

کلیساها به عنوان نمادهای نارضایی‌های گذشته هستند. کلیساهایی که پیوسته از درون خانه‌ها نمایان می‌شوند، حالتی مرموز و غیرعادی دارند. آتش‌زدن آنها مشکل را حل نمی‌کند. این عمل صرفاً به لحظهٔ تحریک‌شدگی اشاره می‌کند. پیامدش این است که کلیساها همچنان ظاهر خواهند شد و دوباره زمانی در آینده تحمل‌ناپذیر خواهند گردید.

معلم دینی به خبرنگار می‌گوید، «این را یادداشت کن، ما ضدکلیسا و ضدمسیح نیستیم». از این‌رو او تأکید می‌کند که آتش‌زدن کلیساها اقدامی بر ضد چینی‌ها بود، نه علیه مسیحیان. عبادت‌کنندگان این کلیساها ممکن بود با هم مخلوط شوند ولی تصور می‌شد که این کلیساها ساختهٔ چینی‌ها بودند. تصور بر این است که چینی‌ها به مقامات حکومتی رشوه داده‌اند و گمان می‌رود که چینی‌ها برای این کلیساها رشوه پرداخته‌اند. کلیساهایی که مجلل نبودند، مقدار پولی را که در آنها سرمایه‌گذاری شده بود به نمایش نمی‌گذاشتند، ممکن بود فقط مسیحی باشند. پول، شکاف بین چینی‌ها و ما را به وجود می‌آورد که باعث منفجرشدن بمب ساعتی می‌شود: آنها آن را دارند و ما نداریم. این شکاف همچنین از راه ممانعت از درآمیختن چینی‌ها با همسایگان جاوه‌ای خود پدید می‌آید. چینی در این معنا به ثروت و اختصاصی‌بودن دلالت می‌کند.

در واقع تصور بر این است که ثروت یا دست‌کم ثروت چینی‌ها به تک‌بودن منجر می‌شود. در اینجا گزارش از تیم اندونزیایی‌ها که دربارهٔ

رویدادهای رنگاس دنگکلوک تحقیق کردند نقل می‌شود. بعید است که نویسندگان *Media Dakwah* آن را قابل‌تردید بیابند:

> مردم [محله] تصور می‌کنند که کیم تُجوان [شوهر سیگو]، سیگو و فرزندانشان خانواده‌ای هستند که خیلی با همسایگان خود رفت‌وآمد نمی‌کنند. اتفاقات کوچکی که همسایگان آنها نقل می‌کنند، ایرادات و مشکلات این خانواده را در روابط اجتماعی نشان می‌دهند. خانم وسکورنی، همسر یک معلم، یکی از اشخاص محله فکر می‌کند که سیگو شخص سخت‌فهمی است. او گفت: «پیشتر، هنگامی که چینی‌ها فقیر بودند، آنها با دیگران نمی‌جوشیدند[1] ولی اکنون آنها که خانه و مغازهٔ خود را دارند، از دیگران کناره می‌گیرند. در واقع، آنها درست در وسط ما زندگی می‌کنند». وقتی که سیگو با همسایگان خود صحبت می‌کند، از پشت پرچین خانه‌اش این کار را می‌کند. یک‌بار اتفاقی رخ داد: بچهٔ یکی از همسایگان که از تبار چینی نیز بود، انجیر رسیده‌ای از درخت حیاط سیگو کَند. این رویداد مشکلاتی را بین این دو خانواده ایجاد کرد. اوئن سنگ بوو، که خانه‌اش درست در مقابل خانه سیگو بود، گفت سیگو نمی‌توانست احساسات خود را کنترل کند. سیگو پسر اوئن سنگ بوو را به سرقت متهم کرد.[۳۱]

می‌توان تصور کرد که شکاف طبقاتی بین چینی‌ها و دیگر مردم اندونزی ممکن است باعث رشک و حسادت شود ولی منطق این قول، دقیق نیست. اگر دیگر مردم اندونزی بخواهند آن چیزی را داشته باشند که چینی‌ها دارند، آنها نمی‌خواهند آن را به همین شیوه داشته باشند. در شورش‌های ضدچینی در جاوه، فروشگاه‌ها غالباً غارت می‌شدند و سپس کالاها به آتش کشیده می‌شد. نگه نداشتن کالاها برای خود شیوه‌ای از نشان‌دادن این موضوع است که آنچه برای چینی‌ها ارزشمند است، آن چیزی نیست که ما برای آن ارزش

---

1. Bergaul

قائل هستیم.[۳۲] ثروت، بر انسان‌بودن فرد تأثیر نمی‌گذارد. سیگو و خانوادهٔ او متّهم‌اند که اجازه می‌دهند ثروت بر رابطهٔ آنها با همسایگانش تأثیر سوء باقی گذارد. هنگامی که آنها قادر می‌شوند مغازه و خانه‌ای از خود داشته باشند، حساب خود را از دیگران جدا می‌کنند؛ زیرا کودکی که دانه‌ای انجیر از درخت همسایه می‌کَنَد، بخشی از شیوه‌ای دانسته می‌شود که همسایگان در اموال منقول شریک می‌شوند. سیگو طور دیگری فکر می‌کرد. او دیگر «با کسی قاطی نمی‌شد» که نه تنها به معنی «صحبت‌کردن با کسی» است، بلکه همچنین به معنی اشتراک اموال است. او و خانواده‌اش جدا از بقیه زندگی می‌کنند. آنان دیگر با همسایگانش صحبت نمی‌کنند و دیگر آنها را درک نمی‌کنند.

ثروت و دارایی به جدایی منجر می‌شود ولی «در واقع، آنها درست در میان ما زندگی می‌کنند». این پیش‌داوری عجیبی است که می‌خواهد کسانی که منفورند، نقش بزرگ‌تری در جامعه برعهده گیرند. البته نتیجهٔ قابل پیش‌بینی این است که همین‌که چنین افرادی با یکدیگر معاشرت می‌کنند، دیگر هنگامی که آنان پیش از طلوع آفتاب با صدای طبل از خواب بیدار می‌شوند، ناراحت نخواهند شد. شکایت این است که بدون این نوع معاشرت‌ها، چینی‌ها به بیگانگان تبدیل می شوند؛ وقتی که او ثروتمند شد، او نه تنها متفاوت بلکه دسترس‌ناپذیر گردید. جدایی تحمل‌ناپذیر است، نه فقط به این دلیل که باعث بروز مشکلاتی بین کسانی که هنوز در کنار یکدیگر زندگی می‌کنند، می‌شود بلکه به این دلیل که حتی پیش از اینکه مشکلاتی وجود داشته باشد، کسانی که بیگانه شده‌اند، مانند اشباح به نظر می‌رسند.

شکایت این است که چنین اشخاصی هنوز حضور دارند ولی کنار گذاشته می‌شوند. هنگامی که سیگو با مسلمانان اختلاط نمی‌کند، از کجا باید معاش خود را تأمین کند؟ این شایعه رواج دارد که او دیوانه است.[۳۳]

شایعهٔ دیوانگی در واقع شکل مبالغه‌آمیز این گفته است که چون چینی‌ها معاشرت نمی‌کنند، آنها ما را نمی‌فهمند، مگر اینکه این گفته به صورت معکوس درک شود: «ما آنها را نمی‌فهمیم». بین کلیساهای شبح‌واری که همچنان از داخل خانه‌ها ظاهر می‌شوند، و به تعبیر دیگر از هیچ جا، و همسایگان شبح‌گونه‌ای که به دلیل تصورشان از مالکیت، خود را از جامعه کنار می‌کشند و از این‌رو تصمیم می‌گیرند هیچ جا زندگی نکنند، پیوند وجود دارد. ثروت نه تنها چینی‌ها را متفاوت بلکه همچنین به عنوان کسانی که اصل و منشأ غیرقابل‌درکی دارند، نشان می‌دهد.

غالباً تصور می‌شد که چینی‌ها ثروتمند هستند، در حالی که خیلی مواقع چنین نیست. آنها سوژهٔ داستان‌های تخیلی هستند؛ نه فقط به این معنا که آنها ممکن است مالک چیزی بیش از همسایگان خود نباشند، بلکه به این معنا که ثروت آنها غیرقابل‌درک است و از منابع دیگری غیر از منابعی که تصور می‌شود برای مردم جاوه قابل دسترس است، به دست می‌آید. شخصی اهل جاوه که چیزی غیرعادی می‌یابد، برای نمونه شماره‌ای که تصادفی به طور معکوس روی بلیط قطار چاپ شده، ممکن است آن شماره را برای شرط‌بندی و بخت‌آزمایی به‌کار برد. اگر در شرط‌بندی ببرد و ثروتمند شود، این نشانهٔ نحوه‌ای است که از طریق آن نیروهای ماوراءالطبیعه به او کمک می‌کنند. این به او جایگاهی تازه و قابل احترام در جامعهٔ جاوه می‌بخشد. ثروت او، برخلاف ثروت چینی‌ها، از نیرویی مرموز به دست می‌آید که اصل و منشأ آن هرچند ناشناخته است ولی دست‌کم در زندگی روزمره قابل استفاده و درهای آن به روی همه باز است. ثروت چینی‌ها آنها را از اجتماع همسایگان خود جدا می‌کند و از منبعی به دست می‌آید که برای همسایگان آنها قابل تحصیل نیست.

جای دیگر سیگو، تنها با دارایی‌هایش، همان جای دیگر، مانند بردن بلیط بخت‌آزمایی نیست. این امکان برای همسایگان جاوه‌ای قابل دسترس نیست.

او، در این معنا، چیزی بیش از عدد فرد[1] است؛ یعنی اصطلاحی که برای بلیط قطار غلط چاپ‌شده به‌کار می‌رود که به نیروی مرموزِ ممکن برای این شماره‌ها اشاره می‌کند. هرچند او هنوز به این نام خوانده می‌شود ولی او ورای این مقوله است؛ زیرا در بین مردم جاوه انجام وظیفه می‌کند و از این‌رو نمی‌توان جای او را پیدا کرد. با وجود این، همسایگانش به خوبی می‌دانند که او در کجا زندگی می‌کند. از این منظر، مسئلهٔ شکاف بین چینی‌های احتمالاً ثروتمند و همسایگان مسلمان آنها این نیست که این شکاف برطرف‌نشدنی است. بلکه مسئله این است که به اندازهٔ کافی وسیع نیست. آنچه چینی‌ها دارند برای ما آشکار است. ما از آن ناراحت هستیم. در کنار این شکاف به نظر می‌رسد ارتباط مستمر، ولی نه از نوع عادی، وجود دارد. ما از آنها، از ظواهر عجیب کلیساهای آنها و از رابطهٔ عجیب آنها با مال و دارایی در عذابیم.

اینکه تصور می‌شود ثروت چینی‌ها باعث جدایی می‌شود، ممکن است صرفاً ناشی از تأثیر هجوم بازار باشد. با وجود این، بازار به هیچ وجه برای تجار مسلمان بیگانه نیست. همچنین این اتهام وجود دارد که چینی‌ها در این کشور در اقلیت هستند، در حالی که ما در اکثریت هستیم و با این حال آنان ثروتمند هستند و ما نیستیم. نویسندگان تحقیقی دربارهٔ شورش در رنگاس دنگکلوک یادآوری می‌کنند که چندین چینی در آنجا مورد حمایت حکومت بودند. آنان به راز آشکاری اشاره می‌کنند که برای فعالیت تجاری افراد لازم است: چندین مجوز دولتی داشته باشند و این چینی‌ها، و نه مسلمانان، معمولاً در عوض دریافت سهام برای مقامات در شرکت‌هایی که مالکان آنها متقاضیان چینی بودند، این مجوزها را به دست می‌آورند.[۳۴] به علاوه، توسعهٔ اقتصادی در طی دورهٔ نظم جدید «به چینی‌ها بیش از دیگران کمک می‌کرد».[۳۵] با جود این، اشاره به اختلافات اقتصادی واقعی، توضیح

1. Aneh

نمی‌دهد که چگونه رقابت‌ها بین تاجران چین و مسلمان عمومیت یافت یا چگونه این اختلافات در زمینهٔ ملی عمل می‌کنند. آنچه برای ما بسیار مهم است، این است که این دیدگاه توضیح نمی‌دهد که چگونه رقابت اقتصادی موجب می‌شود مردم نظری تا حدی غیرعادی دربارهٔ چینی‌ها داشته باشند.

اختلاف بین همسایگان همچنین اختلاف بین اتباع کشور در یک مقطع زمانی خاص است. شکاف و اختلافی که به آن اشاره می‌شود در سطح کشور حاکم است؛ این اختلاف بین اندونزیایی‌های فقیر و ثروتمند است. از لحاظ اقتصادی و اجتماعی، چنین اختلافی ویژگی بارز این ملت از همان آغاز تأسیس آن بود. با وجود این، همواره قصد بر این بود که این اختلاف از میان برداشته شود. عنصر ذاتی در مفهوم مردم[1] این باور بود که طبقهٔ تحصیل‌کرده آنها را از فقر و جهالت خواهد رهاند. سیاست‌های توده‌گرایی اولین رئیس‌جمهوری اندونزی، سوکارنو، این مفهوم را رواج داد. با وجود این، با نظم جدید سوکارنو، توده‌گرایی، به سود توسعه[2] کنار گذاشته شد. در واقع توسعهٔ تجارت به سود اکثر مردم بود؛ برای نمونه، میزان فقر به نحو چشمگیری کاهش یافت. این امر همچنین نشانگر گسترش شدید طبقهٔ متوسط مرفه، از جمله هم در میان چینی‌ها و هم غیرچینی‌ها بود. این شکاف صدمه‌ای است که اختلاف طبقاتی افزایش‌یافته بر پیکرهٔ وحدت ملی وارد می‌کند. چینی‌ها به خاطر این اختلاف طبقاتی مقصر شناخته می‌شوند که در واقع ثروتمندترین آنها به منظور تشویق برای سرمایه‌گذاری در اندونزی، مورد حمایت سوهارتو قرار می‌گرفتند. همان‌طور که من گفته‌ام، سرزنش چینی‌ها به دلیل ثروتمندبودن، در حالی که ما فقیر هستیم، در واقع پنهان ساختن طبقهٔ متوسط غیرچینی‌های مرفه است.

---

1. Rakyat
2. Pembabgunen

در رنگاس دنگکلوک، جدایی شورشیان از حکومتِ خود، در واقع آن نوع جدایی است که میان دو گروه از مسلمانان اندونزی اختلاف ایجاد می‌کند. با این حال کسانی که از شورشیان حمایت می‌کنند، می‌گویند که این اختلاف را چینی‌ها به وجود آورده‌اند. آنان انتظار ندارند که با اقدام به پاکسازی قومی، ملت را از آسیب چینی‌های نژادپرست نجات دهند، آنان امیدوارند ملت را با متحدساختن اعضای از خودبیگانه و بی‌هویت، نجات بخشند و آنان را به اطاعت از قوانین وادار کنند. این عمل طبقات محروم را با حکومت ملی از نو متحد می‌کند. تا زمانی که این اتحاد مجدد به وقوع نپیوندد، چینی‌ها برای ایجاد این شکاف مورد حمله قرار خواهند گرفت.

همان‌طور که ما اشاره کرده‌ایم، بازشناسی چینی‌ها به معنی تشخیص نوعی غرابت است. هندرا کورنیا[1] جوانی که بر طبل می‌کوبید و مورد لعن و نفرین سیگو قرار گرفت، دربارهٔ این زوج گفت:

> به این دلیل نیست که چون آنها چینی هستند من آنها را دوست ندارم. همچنین به این دلیل نیست که چون دین آنها با دین ما متفاوت است، بلکه به این دلیل است که آنها به طرز غریبی فکر و عمل می‌کنند.[2] آنان هرگز مانند همسایگان خوب رفتار نمی‌کنند. در جلوی خانهٔ کیم تجوآن، چینی دیگری به نام سنگ بوو وجود دارد. او کاملاً متفاوت است، می‌خواهد همسایهٔ خوبی باشد و در محوطهٔ نگهبانی محله در جلوی محل برگزاری نماز دربارهٔ دیگران حرف بزند.[3] [۳۶]

این جوان کلمه aneh را به‌کار می‌برد که به معنی عجیب است؛ کلمه‌ای که همچنین به معنی *به طور خارق‌العاده* غریب هم هست. چیز دیگری نیز در آنها مشاهده می‌کند. این چیز دیگر، دقیقاً تفاوت نیست، اگر این به معنی

---

1. Hendra Kurnia
2. Yang anch
3. Ngobrol

تفاوت مثبت باشد. بلکه، او احساس می‌کند که مرد یا زنِ مقابل او که صحبت نمی‌کند، به چیزی علاقه‌مند است که او آن را درک نمی‌کند. او از watak یا سرشت و *طبیعت* آنها شکایت می‌کند. اگر پرسیده شود که آیا کسی به او آموخته است از آنها متنفر باشد، جواب می‌دهد:

> لازم نیست کسی به من یاد داده باشد. دیگران در اینجا همین احساسات را دربارهٔ او دارند؛ زیرا سرشت او مانند آنهاست. به این دلیل است که با او این‌گونه برخورد می‌شود. در واقع، اگر ما بتوانیم خانه‌اش را با خاک یکسان می‌کنیم، به طوری که او هرگز نتواند بازگردد.

غرابت رفتار کیم تجوآن آشکار است. خصوصیات او غیرعادی و متفاوت با آن چیزی است که ما انتظار داریم. هندراکورنیا انکار می‌کند که به دلیل اینکه کیم تجوآن چینی است، از او متنفر است. با وجود این، اگر او چینی نباشد، می‌توان سؤال کرد آیا سرشت او تا این حد آشکار خواهد بود؟ شورش‌ها گسترش پیدا کرد؛ زیرا فرض بر این است که سایر چینی‌ها در غرابت کیم تجوآن سهیم‌اند. این رفتار غیرعادی جایگاه خود را در هویت قومی انسان می‌یابد. هندرا کورنیا در کیم تجوآن چیزی را می‌بیند که نمی‌تواند آن را تشخیص دهد ولی می‌داند چگونه آن را بنامد: چینی؛ دقیق‌تر بگوییم، چینی کسی است که با همسایگان خود نمی‌جوشد.

هرچند دربارهٔ چینی‌هایی چون کیم تجوآن به عنوان اشخاصی که غیرعادی هستند، صحبت می‌شود ولی روشن نیست که مرموز بودن آنها از نوع خیلی غیرعادی باشد. در اتهام «آنها نمی‌جوشند» ما شکاف واقعی بین طبقات را مشاهده می‌کنیم. چینی‌ها که تصور می‌شود قادر به ارتباط با دیگران نیستند، همسایگان مسلمان یا غیرمسلمان خود را به رسمیت نمی‌شناسند. اگر کیم تجوآن، مانند همسایهٔ خود بود، چینی خوبی بود. او صحبت می‌کرد یا دربارهٔ دیگران حرف می‌زد، به این معنا که دربارهٔ چیزهای

خیلی معمولی صحبت می‌کرد. این در واقع عادت مردم جاوه در میان خود و همسایگانشان است.[۳۷]

در بیشتر شهرهای جاوه، اشخاص ثروتمند در خیابان‌های اصلی زندگی می‌کنند. در پشت این خیابان‌ها کوچه‌های تنگ از میان محله‌های پر ازدحام می‌گذرند که در آنها مردمی از طبقات مختلف زندگی می‌کنند. در اواخر بعدازظهر، پس از استراحت بعدازظهر، مردم این محله‌ها در بیرون خانه‌ها می‌ایستند و به طور پراکنده با هم حرف می‌زنند. این نمونه‌ای از اختلاطی است که در بالا به آن اشاره کردیم. در سال ۱۹۸۱، هنگامی که من در سوراکارتا در جاوهٔ مرکزی زندگی می‌کردم، در اواخر یک بعدازظهر، با دوچرخه از میان کوچه‌های تنگ عبور می‌کردم. در یک نقطه، از دوچرخه پایین آمدم تا دور بزنم. در حالی که مشغول این کار بودم، زنی که تنها چند قدم با من فاصله داشت گفت، «آهای! او دارد دور می‌زند» او احتمالاً تعجب کرده بود که مرد سفیدپوست میانسالی سوار دوچرخه شود و بیشتر تعجب کرده بود که در این کوچهٔ پرت در جلوی خانهٔ او ظاهر شده بودم. به جای اظهار تعجب ـ در واقع، من فکر می‌کنم برای جلوگیری از آن ـ در عوض دقیقاً چیزی را گفت که در حال انجام آن بودم، گویی فعالیت را برای خودِ من توضیح می‌داد. در اوقات دیگر که سوار دوچرخه‌ام بودم، یکریز سنگ به سویم پرت می‌شد. پیاده که بودم اغلب به طور شفاهی مورد حمله قرار می‌گرفتم. با وجود این، هنگامی که مهاجمان را به زبان جاوه‌ای مورد خطاب قرار دادم و صرفاً معادل جاوه‌ای سلام را به زبان آوردم یا به آرامی به زبان خودمانی، آنها را ملامت کردم، فوراً مؤدب شدند و هرچند به خاطر رفتارشان عذرخواهی نکردند، به نظر می‌رسید که قلباً متأسف هستند. اینها نمونه‌هایی از این موضوع هستند که چگونه یک غریبه ـ وسوسه می‌شوم که بگویم اجنبی ـ در زبان جای می‌گیرد، به گونه‌ای که او هر نوع امکان را برای برانگیختن شگفتی از دست می‌دهد. با گفت‌وگو، من خود را

در کنار چینی‌های خوب قرار دادم. شخصیت دیگری که من در آنجا به نمایش گذاشتم، پیچیده بود.[۳۸] تأثیر آمیزش با دیگران به مردم جاوه احساس آرامش[1] و این حس را می‌بخشد که هیچ چیز نگران‌کننده‌ای رخ نخواهد داد. نتیجهٔ بی‌اعتنایی به این رسم و سنت این است که شخص، خود را در معرض سوءظن قرار دهد، خواه او چینی باشد یا نه. بنابراین، معاشرت با دیگران، شیوه‌ای از رفع اختلافات است. عدم آمیزش، اختلافات را نه تنها آشکار می‌کند بلکه مورد سوءظن قرار می‌دهد.

اطمینان‌خاطری که چنین گفت‌وگوی تقریباً بی‌محتوایی فراهم می‌سازد، همیشه مؤثر نیست. هر کس که در محیط جاوه در موقعیت یک بیگانه است، می‌تواند دوباره به aneh (غریبه) و اجنبی تبدیل شود، همان‌طور که شهادت دربارهٔ کیم تجوآن نشان می‌دهد. هنگامی که این اتفاق برای چینی‌ها روی می‌دهد، آنها در کانون نوعی جاذبه قرار می‌گیرند. همان‌طور که ثروت چینی‌ها غیرواقعی است ـ به این معنا که خواه چینی‌ها پول داشته باشند یا نه ـ رابطهٔ آنها با آن اسرارآمیز است. آنان ثروت را برای خود نگه می‌دارند، شاید این صورت مادی watak آنهاست. شکوه کلیساهای آنها چشمگیر است، با وجود این، همین امر مسئلهٔ منابع پنهان ثروت آنها را مطرح می‌سازد. گاهی معلوم می‌شود که منبع این ثروت فساد است ولی حتی کشف منبع فساد توانایی چینی‌ها را در بهره‌بردن از حکومت ما، هنگامی که خود ما نمی‌توانیم چنین کنیم، بی‌توضیح باقی می‌گذارد. ثروت، چینی‌ها را در دنیایی متفاوت قرار می‌دهد. این، ما را از دیدن خودمان در آنها دور نگه می‌دارد. ما به سادگی نمی‌توانیم آن را نادیده بگیریم. در واقع، این امر ما را مجذوب می‌کند، همان‌طور که گفتم، این شکاف به آسانی تمام در حالی که ثروتی که چینی‌ها را وا می‌دارد به ما بی‌اعتنایی کنند، به حالتی مرموز تغییر شکل می‌دهد.

---

1. Tenterem

نتیجه، حرکت هراس‌انگیز هندرا کورنیا و عقیده‌ای دربارهٔ کیم تجوآن است:

> او سزاوار همین برخورد است، در واقع، اگر ما می‌توانستیم، خانهٔ او را با خاک یکسان می‌کردیم، به طوری که هرگز نتواند برگردد.

امر مرموز و ناشناخته تحمل‌ناپذیر است. در واقع، خانوادهٔ کیم، از منطقه بیرون رانده شدند. او به سه سال و نیم حبس برای تحریک احساسات نژادی محکوم شد؛ همسر و دختر او مجبور شدند به جاکارتا نقل مکان کنند و بنا بر آخرین گزارش در فقر زندگی می‌کنند.[۳۹] خانهٔ آنها، به جای اینکه تخریب شود، توسط یک مدرسهٔ اسلامی نزدیک آن خریداری شد.[۴۰] این به پاکسازی قومی نزدیک می‌شود ولی برابر با آن نیست؛ زیرا خانه‌های چینی‌های دیگر دست‌نخورده باقی ماندند. شماری از ساکنان از سنگ بوو، یک تبعهٔ چینی که خانواده‌ای مسلمان طی شورش‌ها از او حمایت کردند، نام می‌برند تا روابط خوب بین مسلمانان و چینی‌های منطقهٔ آنها را با ذکر مثال توضیح دهند.[۴۱]

اگر هیچ پاکسازی قومی به شکل یوگسلاوی سابق وجود ندارد، به این دلیل است که به چینی‌ها با دیدی تردیدآمیز نگریسته می‌شود. آنان نیز اهل اندونزی شناخته می‌شوند. بسیاری از مسلمانان علیه آنها قیام کردند و بسیاری از مسلمانان به حمایت از برخی از آنها پرداختند. تمایل به اینکه چینی‌ها رفتاری عادی داشته باشند، به اندازهٔ میل به حذف آنها نیرومند است. در واقع تصور اندونزی از ملت، بر پایهٔ توانایی آنها در جذب اقوام آن و تجدید سازمان به همهٔ اقوام، از جمله چینی‌ها، در میان صفوف مردم اندونزی است، جدا از اینکه محل تولد یا زبان مادری آنها چه باشد؛ برای نمونه، پیوندهای ازدواج در میان گروه‌های قومی نشانهٔ قدرت این ملت است. پیش از تولد این ملت، نیاکان اندونزیایی‌های امروز نمی‌توانستند به این شیوه با هم ازدواج کنند. دقیقاً این قطع رابطه با اصل و نسب خانوادگی، موجب پیدایش ملت اندونزی از درون بسیاری از اقوام شد که در یکی از

صدها گروهی تولد یافتند که ساکن این ملتِ جزایر متعدد بودند. با وجود این غالباً با چینی‌ها به گونه‌ای برخورد می‌شود که گویی آنها چینی نیستند، هرچند پیوند زناشویی مکرراً بین آنها و دیگر مردم اندونزی اتفاق می‌افتد.

موجودیت سیاسی که آزادی اندونزیایی‌ها از خاستگاه‌های خودِ آنها پدیدآورندهٔ آن بود، ناشی از ارادهٔ مردم شناخته می‌شد. هیچ کس عضو یک قوم زاده نمی‌شود و این عضویت یک مقولهٔ جامعه‌شناختی نیست؛ برای نمونه، یک کشاورز به دلیل حرفه، محل تولد و زبانی که صحبت می‌کند، عضوی از مردم است و او با عملی که انجام می‌دهد، عضوی از مردم می‌شود. در دورهٔ سوکارنو او یکی از کسانی بود که رئیس‌جمهور در ورزشگاه بزرگ پایتخت یا در رادیو او را مخاطب قرار می‌داد. هنگامی که سوکارنو، که خود را زبان گویای مردم می‌نامید، به نام آنها سخن می‌گفت، کسانی که به سخنان او گوش می‌کردند، حتی وقتی که برای اولین‌بار برخی مفاهیم را می‌شنیدند، پی می‌بردند که این مفاهیم در واقع آنچه را که آنها می‌اندیشیدند، بیان می‌کند. در آن نقطه، آنان اعضای این مردم بودند.

گفت‌وگوی بی‌معنی اواخر بعدازظهر، ایجادکنندهٔ این مردم نیست. در واقع، هدف این است که هر نوع تفاوت اجتماعی را مخدوش کند. با وجود این، این واقعیت که شخصی بیگانه می‌تواند در صحنه ظاهر شود و چنین گفت‌وگوی بی‌معنایی را ضروری گرداند، نشان می‌دهد که انواع تازه‌ای از تعریف اجتماعی هنگامی که مردم اندونزی با چیزی عجیب مواجه می‌شوند، می‌تواند به وجود آید. مردم از درون چنین امکانی شکل می‌گیرند. در طی انقلاب، نه ضرورتاً سوکارنو بلکه رهبران محلی گروه‌های کوچک، هستهٔ اصلی مردم را تشکیل می‌دادند و هر یک به نام اندونزی عمل می‌کردند. پیروان آنها به اعضای این مردم تبدیل شدند، اعضای ملتی جدید ـ که صورت ظاهری آن تازه شکل گرفته بود ــ از اشکال سیاسی و اجتماعی جدید خبر می‌داد. انقلاب با در نظر گرفتن این مثال می‌تواند دوباره رخ

دهد. مردم می‌توانند دوباره زاده شوند. تأکید بر اختلاط که مانع چنین امکانی می‌شود، به فشار برای شکل‌گیری دوبارهٔ چنین نظمی اشاره می‌کند.

توده‌گرایی دورهٔ سوکارنو با نظم جدید سوهارتو پایان یافت. مردم فاقد وسیله‌ای برای ابراز وجود بودند. در همان حال، در سال‌های دههٔ ۱۹۸۰ اختلاف در ثروت به اختلاف طبقاتی راه برد. در این نقطه، ما به شکافی که در سال‌های آخر نظم جدید در جامعهٔ اندونزی به طور گسترده مورد بحث بود رسیده‌ایم. این بیانگر بیم طبقهٔ متوسط است که مردم دوباره قیام خواهند کرد. این بیم‌ها به تحول رویدادها شکل بخشید و مانع از تبدیل‌شدن توده‌ها به مردم گردید. در عین حال، سرکوب مستمر طبقات محروم و مفهومِ شکاف، طبقات محروم را در مقابل چینی‌ها قرار داد. شخص عجیبی که با دیگران نمی‌آمیخت ـ و تفاوتِ او ایجاد بیم می‌کرد و با طبقهٔ متوسط به صورت کامل روبه‌رو می‌شد ـ در آنِ واحد رهبری شکست‌خورده و مطرود بود که می‌توانست ظهور مردم یا مردمِ مورد نظر او را، اعلام کند.[1] [۴۲]

در تحول رویدادها از کوبیدن بر طبل توسط هندرا کورنیا تا به آتش کشیدن کلیساها توسط شمار زیادی از جوانان، ما ناتوانی مردم را در شکل‌دادن به خود مشاهده می‌کنیم. مردم که از رهبران واقعی محروم‌اند، تنها سخنگویانی رهبری آنها را بر عهده دارند که پس از اینکه انفجاری رخ می‌دهد، از بمب ساعتی نام می‌برند، شروع به تخریب اموال کسانی می‌کنند که تصور می‌رود مانع از استرداد آن چیزی می‌شوند که زمانی آنها مالک آن بودند؛ تصویری از خودشان در دیگرانی که وسیلهٔ یکی‌سازی آنها با ملت بودند. در چندین مصاحبه در *Media Dakwah* یا در گزارش‌ها از صحنه‌های آتش‌زدن کلیسا، هرگز نام یهودیان ذکر نمی‌شود. با وجود آن شماره از

---

۱. اوباشی که به چینی‌ها در رنگاس دنگکلوک حمله کردند، مردم نبودند بلکه massa یعنی تودهٔ مردم یا اراذل بودند. تفاوت در اینجا فقدان یک رهبر است. مردم *rakyat* همواره نیاز به کسی دارند که سخنگوی آنها باشد.

Media Dakwah که شورش‌های ضدچینی‌ها را در رنگاس دنگکلوک نقل می‌کند، گزارش دربارهٔ یک مدرسهٔ دینی روستایی در همان منطقه وجود دارد که گفته می‌شود در آن عقاید بدعت‌آمیز تعلیم می‌دهند. طلاب از مدراس دینی سنتی به این مدرسه حمله می‌کردند و معلم بدعت‌گذار آن را مورد تعقیب قرار می‌دادند. بر روی سقف مسجد یک ستاره وجود داشت، که عکسی از آن تهیه شده بود و گفته می‌شد تصویر ستارهٔ داوود است. هیچ چیزی نشان نمی‌دهد که این مدرسه با یهودیان ارتباط دارد. نوشته‌هایی که در میان بقایای تخریب‌شدهٔ این مدرسه یافت شد که امام آن، تعالیم خود را گسترش داده بود و خود را امام مهدی معرفی می‌کرد و این روایتی بدعت‌آمیز از مفهوم منجی موعود بود. خبرنگار گزارش خود را این‌گونه خاتمه می‌دهد:

> موردِ بوکی[1] [نام معلم دینی] نشان می‌دهد که تحریکات اسلام و جامعهٔ اسلامی، هم از طرف یهودیان و هم از سوی مسیحیان، هرگز متوقف نمی‌شود. سال‌ها بوکی خارجی در کنار جامعهٔ مسلمان تاسیک[2] بود. از همان لحظه‌ای که مقامات به اندازهٔ کافی نتوانستند به سرعت اقدام کنند، در زمان معینی، توده‌ها کنترل خود را از دست می‌دادند و همه چیز به حالت انفجاری درمی‌آمد.[۴۳]

مناطق بمب ساعتی در همه‌جا همین است، ولی این‌بار عامل تحریک شامل اعلام بدعت‌آمیز ظهور منجی است. دلیلی وجود ندارد فکر کنیم که در اینجا نفوذ یهودی در کار است. در واقع، بر اساس قضاوت دربارهٔ وجود مسجد، نام بنیادی که از مدرسه حمایت می‌کرد [یایاسان مارگانینگرات][3] و تعلیم آن به گونه‌ای که *Media Dakwah* گزارش می‌کند، این شبیه روایت جاوه‌ای امام مهدی است. گفته نمی‌شود که خود آن

---

1. Buki
2. Tasik
3. Yayasan Marganingrat

یهودی است بلکه اظهار می‌شود حلقه‌ای در شبکهٔ بین‌المللی یهودیان و بخشی از ابزار توطئه برای شکست‌دادن اسلام است. این عنوان نه به یهودیان بلکه به ردپاهای آنان اشاره می‌کند ـ ردپای یهودیان تاسیکمالایا. دوباره توسط خبرنگاران اشاره به یهودیان انجام می‌گیرد و گفته نمی‌شود که این بخشی از اعتقادات محلی است.

بخش مقدماتی مقالات این شماره از «مسیحی‌سازی و شبکه‌های گوناگون یهودی‌سازی و توطئهٔ چینی‌ها سخن می‌گوید با انگیزه‌های تجارت که بی‌وقفه درصدد است اسلام را در این کشور شکست دهد؛ این واقعاً روشن است و درست در مقابل چشمان شما اتفاق می‌افتد».[۴۴] در این نوشته، یهودی نه مانند شخصی که خشم طبقهٔ پایین را برمی‌انگیزد، بلکه به عنوان بخشی از تلقی جامعه از سوی نویسندگان نوگرای طبقهٔ متوسط ظاهر می‌شود. او نه در زندگی یا حتی در گزارش‌های محلی، بلکه در رسانهٔ *Media Dakwah* ظاهر می‌شود. تنها به طور مبهم نام او در این گزارش‌ها ذکر می‌شود. او به عنوان چینی، مسیحی یا حتی مسلمان کژآیین ظاهر نمی‌شود. واعظان چینی، مسیحی و بدعت‌گذار، جانشین‌های یهودیان نیستند و نیز یهودیان در لباس مبدل شناخته نمی‌شوند. ما نمی‌توانیم رابطهٔ مستقیمی بین یهودیان و کسانی که بخشی از سرزمین اندونزی هستند پیدا کنیم، و این به دلیل آن است که یهودیان غیرقابل‌شناسایی باقی می‌مانند. در حالی که سیمای یهودی تحقیرشده و سیمای عرب شایستهٔ احترام محو می‌شود، شخصی یهودی هنگامی که نفوذ او به اندونزی می‌رسد، دیگر حضور مستقیم ندارد. حتی اگر این چینی‌ها و جاوه‌ای‌ها را عوامل یهودی بنامیم، تعبیر غلوآمیزی به‌کار برده‌ایم؛ آنان صرفاً ردپاهای یهودیان هستند.

تأثیر یهودی در این رویدادها احساس تهدید تحمل‌ناپذیری است که نمی‌توان آن را با انباشت نارضایی‌های گذشته توضیح داد. خود بوکی هرگز در صحنه ظاهر نمی‌شود و البته همین نکته دربارهٔ هر یهودی که

مسئول کارگذاشتن ستارهٔ داوود تصور می‌شد ـ هرچند به طور غیرمستقیم ـ صادق است. هیچ کس انتظار ندارد که این یهودی در صحنه ظاهر شود. ما به کرات گفته‌ایم که یهودیان از صحنه غایب باقی می‌مانند. در این معنا، یهودیان حتی نیرومندتر از چینی‌های مردم‌گریز به عنوان آیینه‌ای که وضعیت محرومان مسلمان اندونزی را منعکس نمی‌کند، ظاهر می‌شوند. صرف فاصلهٔ آمریکا، اروپا و هر جایی که تصور می‌شود یهودیان زندگی می‌کنند، به مطرح ساختن آنها در صحنهٔ اندونزی کمک می‌کنند. آنان در جایی ناگهان به یاد می‌آیند که کسی نمی‌تواند حتی تصور کند؛ هنگامی که مخالف ما به نظر می‌رسد، چیزهای عجیبی می‌گوید یا هنگامی که ستاره‌های رنگین در مساجد ظاهر می‌شوند. غیبت یهودیان به این معنا است که آنان هرگز نمی‌توانند مستقیماً مورد خطاب قرار گیرند. با وجود این تأثیرات، تأثیرات آنها به این معناست که آنها حضور دارند و با برخی از مردم اندونزی در ارتباط هستند. آنان تحت تأثیر یهودیان هستند ولی نمی‌توانند از طریق ابتکار عمل خاص خود توسط این یهودیان به رسمیت شناخته شوند. این شرایطی است که کیم تجوآن و همسایگان او در آن قرار دارند ولی به صورتی غلوآمیز.

وقتی که نورچولیش مجید متهم شد که از شرق‌شناسان تأثیر پذیرفته است، این به آن معنا بود که آنچه او می‌گفت، خواه از آن آگاهی داشت یا نه، از تحریفات یهودیان از زمان و مکان دیگر نشئت می‌گرفت. اشتباهات او از قصد و غرض او ناشی نمی‌شد؛ از این‌رو سخنان او قابل تصحیح نبود. آنچه او می‌گفت به موضوع تفسیر مربوط نبود؛ شخص باید در جست‌وجوی عوامل دوری بود که بر سخنان او تأثیر می‌گذاشت. از آنجا که پیام نورچولیش بر تفسیر خارجی اتکا داشت، نمی‌توانست فهمیده شود. می‌توان گفت که این پیامی نامتعارف بود حتی اگر همچون چیزی که دیگران، مانند طه حسین مصری پیشتر گفته بودند، قابل تشخیص بود. به

این معنا، سخنان او تکرار همان مطالب بود. غرابت آن، که به منبع عدم حقیقت اشاره می‌کند، امکان تحقق هر پیامی است. ترجمه‌های غلط حتی ممکن است از مسیحیان به صورت بوکی سبقت بگیرد.

ویژگی مرموز و ناشناختهٔ یهودی در اندونزی با تضعیف اندیشهٔ ملی و این احساس تبعی که اندونزیایی‌ها اکنون از منابع متفاوت حقیقت برخوردارند، پدید می‌آید. فرد یهودی نه تنها از بیرون اندونزی ظاهر می‌شود (هرچند *ظاهر می‌شود* فعل درستی نیست و *می‌رسد* مناسب‌تر خواهد بود) بلکه از خارج تاریخ اندونزی می‌آید و این تاریخ به نامرئی‌بودن او کمک می‌کند. او از هیچ جا عمل نمی‌کند. با استفاده از اصطلاحی فرانسوی می‌توان گفت که او قابل رؤیت نیست؛ یعنی مانند کسی است که برمی‌گردد. البته، برای اینکه چنین باشد، او باید قابل تشخیص باشد و در واقع ظاهر شود. در این شرایط، هر بار که تأثیر یهودیان احساس می‌شود، این صرفاً تکرار چیزی است که منشأ آن ناشناخته است و هیچ شکلی ندارد. از این‌رو هر بار تأثیر غیرعادی یهودیان متفاوت با تأثیر چینی‌هاست. چینی‌ها ویژگی تکرارشونده و در واقع دائمی جامعهٔ اندونزی هستند. واژهٔ یهودی در اندونزی به یک تهدید اشاره می‌کند. این جامعه هیچ صورت خاصی برای آن نیافته است. یهودیان اشباح نیستند، بلکه تهدید اشباحی هستند که ظاهر خواهند شد. چینی‌ها به تهدید یهودی در حال ظهور اشباح، عینیت (و از آنجا جایگاهی خاص در اندونزی) می‌بخشند.[۱]

تا آنجا که من می‌توانم دریابم بوکی به شبح یهودی در اندونزی خیلی نزدیک است، هرچند او واقعاً این‌گونه نیست. اگر ما مجاز باشیم مواجهٔ

---

۱. برجستگی واژهٔ آسیب در گفتمان دورهٔ آخر نظم جدید، ممکن است نتیجه و تأثیر دیگری از احساس تهدید نامشخص باشد. احساس آسیب درمان‌ناپذیر (که برای اندونزی پدیده‌ای تازه است و علت آن تهدید مداومی است که غالباً منشأ روشنی ندارد) در کنار رواج دوبارهٔ یهودستیزی رخ می‌دهد. می‌توان آن را کوششی برای ممانعت از تأثیرات نامطلوب یهودیان در درون جامعه اندونزی دانست.

بین او و مسلمانان را به تصویر درآوریم، ما تصور می‌کنیم آنها چه خواهند یافت. در اندیشهٔ نویسندگان *Media Dakwah* بوکی اگر حاضر بود به این مواجهه تن دهد، به پیام‌های خاص شرق‌شناسان تجسم می‌بخشید. اگر او می‌توانست در مناظره حاضر باشد، ما بدون اینکه دقیقاً بدانیم با چه چیزی مواجه می‌شویم، تأثیرات تحریف تعالیم قرآنی را به نحوی که دیگر قابل درک نبودند، از مدت‌ها پیش در جای دیگر مشاهده می‌کردیم. در مواجهه با او و حتی در غیابش، برخی مسلمانان اندونزی دیگر خود را در سرزمینشان راحت نمی‌یابند و این احساس بیگانگی حتی بیش از هنگامی که با چینی‌ها مواجه می‌شوند، کامل‌تر است.

بوکی تعالیم خاص خود را داشت که متأثر از یهودیان نبود. می‌توان تصور کرد که این تعالیم منحصربه‌فرد نبودند و اینکه شامل نوعی برنامهٔ سیاهی بودند. بنابراین آیا تبعید او به شکست مفهوم *raykat* دلالت می‌کند؟ یعنی آیا هنگامی که ملت تازه متولد شده بود، وقتی که دهقان به سخنان سوکارنو گوش می‌سپرد، خود را یکی از مردم می‌یافت و خاستگاه او بی‌اهمیت بود، شکست امکان تبدیل به شخص دیگر رخ داد؟ اگر پس از اینکه بوکی سخن گفت، برخی از مردم تاسیکمالایا در پیام او چیزی را می‌یافتند که به نظر می‌رسید فکر می‌کنند ـ همان‌طور که دیگران وقتی که به سخنان سوکارنو گوش می‌کردند این‌گونه فکر می‌کردند ـ می‌توان گفت که این امکان تبدیل‌شدن به دیگری (تبدیل‌شدن به شهروند اندونزی در برادری با همهٔ اندونزیایی‌های دیگر) هنوز زنده است. بوکی در مقام یک فرد، دیگر موضوعیت ندارد. چینی‌ها آن‌گونه که هستند، باقی می‌مانند. افسوس، آنان تجسم شکست آن امکان باقی می‌مانند. به معنای دقیق کلمه، آنان در میان اشخاص دیگر به عنوان اشباح قومی اندونزی تثبیت می‌شوند و ارواح محلی بی‌شماری را که در مناطق جاوه زندگی می‌کنند، تکمیل می‌نمایند.

به هیچ وجه تعجب‌آور نیست که یهودستیزی بدون یهودیان را در اندونزی می‌یابیم؛ با وجود این، یهودیان مسبب این روحیه نیستند.[1] شگفت‌انگیز نیست که مسلمانان اندونزی با هم‌دینان خود در خاورمیانه احساس نزدیکی می‌کنند. با این وصف، درخور توجه است که بسیاری از اندونزیایی‌ها، صهیونیست‌ها و یهودیان را یکی می‌گیرند و اینکه این یکی گرفتن بر تصویر آنان از خود یا به تعبیر دیگر، فقدان تصویری از خود تأثیر می‌گذارد و حد و میزان هویت ملی را مشخص می‌کند.

---

۱. مارتین وَن بروینسن به درستی خاطرنشان می‌کند که یهودستیزی اغلب در مکان‌هایی در اروپا و آمریکا که یهودیان نادرند، یافت می‌شود. با وجود این، تفاوت بین مکان‌هایی مانند مناطق روستایی داکوتای جنوبی و اندونزی این است که مناطق روستایی داکوتای جنوبی، متعلق به جوامع بزرگ‌تری هستند که یهودیان در آنجا نقش مهمی ایفا می‌کنند و شرایط شناسایی آنها کاملاً مهیاست. بنگرید به: *Yahudi Sebagai Simbol*, 259.

شکل یهودستیزی آسیایی در ژاپن و چین، کاملاً متفاوت با اندونزی است. بنگرید به: مقالهٔ مربوط به این موضوع در:

The Construction of Racial Identities in China and Japan, Honolulu: University of Hawai Press, 1997.

و نیز:

David Goodman, *Jews in the Japanese Mind*, New York: The Free Press, 1995.

پی‌نوشت‌ها

* من مایلم از آنه برگر و مایکل میکر بابت نظراتشان دربارهٔ این مقاله تشکر کنم؛ نمایندگان کنفرانسی که به همت ساموئل وبر و آنت دو وریس برگزار شد. همچنین مدیونم به ساموئل وبر بابت اشاراتش که مرا بر بازنگری موضوع این مقاله توانا ساخت.

1. W.J.S.Poerwadarminta, *Kamus Umum Bahasa Indonesia* (General Dictionary of Indonesian) (Jakarta: Balai Pustaka, 1966).
2. Martin van Bruinessen, "Yahudi sebagai Simbol Dalam Wacana Pemikiran Islam Indonesia Masa Kini" (Jew as Symbol in the Discourse of Indonesian Islamic Thinking at the Present Time), Y. B. Mangunwijaya et al., eds., *Spiritualitas Baru: Agama dan Aspirasi Rakyat* (New Spirituality: Religion and the People's Aspirations) (Yogyakarta: Institut Dian/ I nterfidei, 1994), 253-68... It quotes Napoleon as saying, "The Jews are the master robbers of the modern age. The evil of Jews does not stem from individuals but from the fundamental nature of this people" (speech to the Council of State, April 30 and May 7, 1806; *Media Dakwah*, Research Team, "Fakta dan Data Untuk William Liddle" [August 1993], 53). It also published translations of Roger Garaudy in the issues of March 1986, May 1986, and July 1986. For a commentary on Garaudy from a certain Indonesian Muslim viewpoint, see Daud Rasyid, "Geraudi *[sic]* vs. Sindikat Zionisme" (Geraudi versus the Zionist Synidicat), *Media Dakwah*, June 1997, 17-18. Garaudy was also frequently quoted by Nurcholish Madjid.

Following conventional English usage I use "anti-Semitic" to mean "anti-Jewish."

3. Nurcholish Madjid, "Beberapa Renungan Tentang Kehidupan Keagamaan di Indonesia untuk Generasi Mendatang," Nurcholish's talk and responses to it were republished by his opponents. See H. Lukman Hakiem, ed., *Menggugat Gerekan Pembaruan Keagamaan: Debat Besar "Pembaruan Islam"* (Jakarta: Lembaga Studi Informasi Pembangunan, 1995), 47.
4. Ibid., 51.
5. Ibid., 55.
6. Ibid., 59.
7. Drs. Nabhan Husein, "Membedah Pemikiran Nurcholish Madjid," in Lukman Hakiem, ed., *Menggugat Gerakan Pembaruan Keagamaan*, 144-73; 160. This collection of atticles was originally published in *Media Dakwab* in April, May, and June 1993.
8. HM Hashallah Thaib, "Mengkaji Gasan Nurcholish," in Lukman Hakiem, ed., *Menggugat Gerakan Pebmaruan Keagamaan, 112-23;* originally given as a talk in medan on July 27, 1993.
9. Ibid., 114.
10. Ibid., 119.
11. Daud Rasyid, M.A., "Meluruskan Akidah, Menagkal Mu'tazilah," in Lukman Hakiem, *Menggugat Gerakan Pembaruan Keagamaan*, 240; Originally Published in *Media Dakwah*, June, 1993.
12. Abu Ridho "Hikmah Lain dari Polemik Itu," in Lukman KHakiem, ed., *Menggugat Gerakan Pembaruan Keagamaan*, 195 – 213; 208; originally published in *Media Dakwah*, April 1993.
13. Daud Rasyid "Kesesetan Dikemas dengan Gaya Ilmah" in Lukman

KHakiem, ed., *Menggugat Gerakan Pembaruan Keagamaan*, 93. ff. Originally given as an address on December 13, 1992, in the mosque of TIM where Nurcholish gave his talk.

14. Ibid., 94.
15. Ibid., 95.
16. Daud Rasyid, "Kesesatan Dikemas Dengan Gaya Ilmiah," 105.
17. Lukman Hakiem, "Nabi Gagal Menjalankan Missinya?: Meuguji pemikiran Nurcholish" (Was the Prophet Defeated in Carrying Out His Mission?: Analyzing the Thought of Nurcholish), *Media Dakwah*, December 1992, 4. Nurcholish is reported to have said later that Leonard Binder was never in a position to make such an offer. R. William Liddle, "*Media Dakwah* Scripturalism: One Form of Islamic Political Thought and Action in New Order Indonesia," in Mark Woodward, *Toward a New Paradigm: Recent Developments in Indonesian Political Thought* (Tempe: Arizona State University, 1996), 353, n. 18.
18. See Hadiyanto, "Nurcholish Itu Neo Marxis" (This Nurcholish Is a Neo-Marxist), *Media Dakwha*, December 1992, 49; Muchlish Abdi, "Angap Saja Angin Lalu" (Simply Think of Him as Wind That Has Passed By), *Media Dakwha*, December 1992, 50.
19. In their opinion, the Theosophical Society was a branch of British Freemasonry controlled in the early part of the century, at least, from Madras. They believe it is particularly dangerous as a front organization not only for Freemasonry but for Jews: "It is here that the Islamic community has to be particularly on the alert. And from now

on no longer think of Nurcholish as the person who was once head of the HMI [Muslim Students Association]. Nurcholish now, whether he is aware of it or not, is Nurcholish who, directly or indirectly, is campaigning *[mengampanyekan]* for the thinking of the Theosofische Vereeniging, which very clearly forms part of the net of the Jewish International." They go on to say that the Theosofische Vereeniging in colonial times did not seek to spread its teachings. It is all the more deplorable that Nurcholish is thought to be an Islamic figure; he uses his extensive knowledge of Islam to spread Theosophical thinking: "This is most effective for the group of orientalists and Islamicists in misleading the community" (Tim Laporan Utama, "Penyerahan diri, Yes, Islam, No," *Media Dakwah*, December 1992, 44-47. See also the accompanying article by Tim Riser, "Nurcholish Madjid dan Annie Besant," *Media Dakwah*, December 1992, 44-45. The former concludes: "We have to be very careful about whatever Nurcholish launches at us. He can zigzag in the astonishing way peculiar to the character of Jews. Islamic community, beware" (47).

20. A good deal of *Media Dakwah's* resentment stems from the bitterness of its political failure, in my opinion. In the post-Suharto period it hoped to make up for this failure. This was made clear to me when I, along with Henri Chambert-Loir of the Ecole Francaise d'Extreme-Orient, spoke at length with a number of *Media Dakwah* writers in June 1998.

    Although the Masjumi was modernist in its orientation, Mohammed Natsir was an anti-Semite of long standing. Here, for instance, is a

statement from a book of his published in 1970. Describing "the characteristics of Jews," he says: "It is in their character, no matter where they are, to be like worms on the leaves of banana trees. The leaves are destroyed, riddled with the holes they made, while their bod ies get fat, just like worms on leaves. For that reason, they are a people who for centuries have been hated everywhere. Thus a few decades ago, before the Second World War, they were chased from Western Europe and Eastern Europe. They became a hated people. When Hitler was in power they were put into camps where, it is said, several million were killed." He goes on to say that, nonetheless, Jews were allowed to lived in Arab countries (M. Natsir, *Masalah Palestine* [Jakarta: Penerbit Hudaya, 1970], 12-13).

21. B. R. O'G. Anderson, "The Language of Indonesian Politics," *Indonesia* I (April 1966): 89-116.
22. Though not at all part of official state formulations, that worked in practice. See B. R. O'G. Anderson, *Tolerance and the Mythology of the Javanese* (Ithaca: Cornell Modern Indonesia Project, *1965)*.
23. Van Bruinessen, "yahudi sebagai Simbol."
24. On the identification of the two by Southeast Asians, see Daniel Chirot, "Conflicting Identites and the Dangers of Communalism." In Daniel Chirot and Anthony Reid, eds., *Essential Outsiders: Chinese and Jews in the Modern Transformation of southeast Asia and Central Europe* (Seattle: University of Washington Press, 1997), 5.
25. Andreas Harsono, ed., *Huru-hara Rengasdengklok* (Uproar in Rengasdeng klok) ([Jakarta]: Institut Studi Arus Informasi, 1997), 18. The same report

notes that a reporter from Agence France Presse photographed an Indonesian soldier looking gleefully at the suspended statue.

26. An interview with Ustad Holid A., an ulama and head of a school in the area. Komar, Joko, Taufik, Nuh, "Mereka Membentuk Geng'Fersendiri: Warga keturunan Cina selama ini bersifaat ekslusif. Hal ini memicu kerusuhan dengan kebencian yang kental" (They formed their own Gang: Those of Chinese descent act without regard. This triggers unrest and deep hatred), *Media Dakwah,* March 1997, 54-55. A team of social scientists investigating the incident says that Cigue is really "Cik Gue," "Cik" being Chinese for "older sister." They say also that the woman had Indonesianized her name, taking, in fact, an Arabic name, Nurhayati (Harsono, ed., *Huru-hara Rengasdengklok, 6).*
27. Komar, Joko, Zuki, Nuh, "H. Sobarna Noor, Sekretaris MUI Rengas dengklok: Bom Waktu di Rengasdengklok. Rumah berubah menjadi gereja itulah bom waktu yang meladak di kota bersejarah itu" (H. Sobarna Noor, Secretary MUI [Council of Islamic Scholars]: Time Bomb in Rengasdengklok. Houses turning into churches are a time bomb exploding in this historic city), *Media Dakwah,* March 1997, 53-54.
28. See, in patticular, *Kompas* for January 27, 1997.
29. Komar, Joko, Zuki, Nuh, "H. Sobarna Noor," 53-54.
30. Caption to photograph, Team *Media Dakwah*, "Buntur Kerusuhan: Ramai-ramai Menyudutkan Islam," *Media Dakwah,* March 1997, 42-47; 42.
31. Harsono, ed., Huru-hara Rengasdengklok, II. I have Changed their speliing of "Cigue" (Cik Gue) to match that of Media Dakwah.

32. See Jamees Siegel, *Solo in the New Order: Language and Hierarchy in an Indonesian City* (Princeton: Princeton University Press, 1986), 234 ff.

33. Hasono, ed., Huru-Hara Rengasdengklok, 11,12.

34. Ibid., 90.

35. Ibid., 116.

36. Ibid., 29.

37. See Siegel, *Solo in the New Order.*

۳۸. من دربارهٔ این رویدادها و نفس زبان یا دست‌کم محتـوا در Ibid., 55-58 بحث کرده‌ام.

39. Harsono, ed., *Huru-hara Rengasdengklok,* 31. Fifty-four rioters - most in their teens and twenties, and mostly students, laborers, or unemployed - got sentences of about three months.

40. Ibid., 10.

41. Ibid., 11.

42. But had someone emerged, there still would have been no *rakyat.* The emergent social formation would still have been the *massa* rather than the *rakyat* because the new entity lacked permanence and legitimacy (Aru, "Membongkar Jaringan Kristenisasi, Yahudi dan Cina Anti Islam" ["Demolishing the Network of Christianization, Jews, and Anti-Islamic Chinese"] *Media Dakwah,* March 1997, 41).

43. "The devious movement of buki Sahidin: Jewish Traces in Tasikmalaya," *Media Dakwah*, March 1997, 41.

44. Aru, "Membongkar Jaringan Kristenisasi, Yahudi dan Cina Anti Islam," *Media Dakwah*, March 1997, 41.

۱۵

تصویر آیینه‌ای: روایت‌های لایه‌لایه در رسانه‌گری‌های عکاسی و تلویزیونی شیکی‌نن سِن‌گوی ایسه

رُزماری برنارد

ع. پاشایی

شیکی‌نن سن‌گو[۱]

ایزدکده‌های[۲] بزرگ ایسه[۳] یا به اسم رسمی‌شان جین‌گو،[۴] در حرم[۵] جنگل‌پوش پهناوری در پارک ملّی ایسه ـ شیما،[۶] در استان میه،[۷] تقریباً در ۱۲۵ کیلومتری ناگویا،[۸] واقع‌اند. از میان هشتادهزار ایزدکدهٔ شین‌تو، جین‌گو را مقدس‌ترین آنها دانسته‌اند، برای اینکه جایگاه آیینهٔ مقدس[۹] است ـ شین‌کیو،[۱۰] که رسماً به یاتانوکاگامی[۱۱] معروف است ـ که مهم‌ترین شیء از سه نشانهٔ شاهی است که به سام‌شو نو شین‌کی[۱۲] معروف‌اند. آیینهٔ مقدس را، که نماد مشروعیت و مرجعیت امپراطوری است، ظرف اصلی

---

1. Shikinen Sengū

۲. ایزدکده، در شین‌تو (Shintō)، برای shrine به ژاپنی جین‌جا یا جین‌گو، به‌کار برده می‌شود.(م.)

3. Ise

4. Jingū

5. Sanctuary

6. Ise-Shima

7. Mie

8. Nagoya

۹. Shinkyō؛ شین‌کیو، که رسماً به یاتا نوکاگامی (Yata no Kagami) معروف است.

10. Shinkyō

11. Yata no Kagami

12. Samshu no Shinki

ـ یُری‌شیرو[1] ـ می‌دانند که روح آماته‌راسو اوْمی‌کامی[2] یا ایزد بنیادگذار دودمان امپراطوری، می‌آید و ساکن آن می‌شود. پس از آنکه آیینهٔ مقدس را در هون‌دن[3] ایزدکدهٔ درونی در ایسه ـ که همیشه از آن نگهبانی می‌شود ـ پرستیدند آن را در صندوقی می‌گذارند و مهر می‌کنند، سپس آن صندوق را در چند صندوق دیگر می‌گذارند. این آیینه همه وقت آنجا می‌ماند، مگر در لحظهٔ انتقال آیینیِ هر بیست سال یک‌بارِ آن به ایزدکدهٔ مشابه جدیدی که هر بار از نو در صحن یا محوطهٔ ایزدکدهٔ مجاور ساخته می‌شود.[4]

انتقال آیینی آیینه یا سن‌گیو،[5] اوج فرایند آیینی یک دورهٔ بیست ساله است که به شیکی‌نن سن‌گو معروف است. این آداب[6] نوشدگی[۱] را در اصل بنا به فرمانی به صورت آداب امپراطوری در اواخر قرن هفتم بنا نهاده بودند. در قرن‌های چهاردهم و شانزدهم عملاً از این آداب دست کشیده بودند، سپس در دورهٔ توکوگاوا[7] دوباره رسم شد و در حکومت میِ‌جی[8] آن را از نو به صورت یک آیین دولتی بنا نهادند؛ تنها پس از جنگ جهانی دوم بود که از آن مقام کنار گذاشته شد. آداب شیکی‌نن سن‌گو در بیشتر تاریخ ژاپن جایگاه خاصی در نمایش قدرت نمادین داشته است. این آداب در ژاپن معاصر به صورت نماد چندارزشه در تخیل فرهنگ و سنت باقی می‌مانند.

---

1. Yorishiro

2. Amaterasu Ōmikami

۳. نویسنده اینجا inner sanctum یا *قدس درونی* به‌کار برده است. می‌دانیم این بخش از جین‌گو به honden یا *تالار اصلی* معروف است. از آنجا که *قدس درونی* اصطلاح رایجی نیست، بهتر است که اصطلاح ژاپنی هون‌دن رایج شود.(م.)

۴. نوسازی یا بازسازی در این مقاله به معنی از نو ساختن یا دوباره ساختن ایزدکده است، نه تعمیر آن.(م.)

5. Sengyo

۶. در این فصل همه‌جا *آداب* rites را می‌توان *مناسک* هم دانست.(م.)

۷. Tokugawa؛ به دورهٔ ادو هم معروف است از ۱۶۰۰ تا ۱۸۶۷.(م.)

8. Meiji

از دیدگاه مادّی که نگاه کنیم، غرض از سن‌گو، نوکردن کامل و تمام دو ایزدکدهٔ اصلی و چهارده ایزدکدهٔ فرعی آن است ـ همچنین رشته‌ای از پیشکش‌ها به خدایان است ـ تا نمادهای خدایی را در پیرامونهٔ[1] کامل ایزدکده حفظ کنند. ایزدکده‌ها و ساختمان‌های مجاور را به خاطر شیکی‌نن سن‌گو از نو به طور کامل با مصالح تازه و مطابق سبک معماری خاص جین‌گو، یا یوئیتسو شین‌می زوکوری[2] می‌سازند. در جین‌گو، هر ایزدکده‌ای وابسته به یک صحن مقدس است که ابعادشان مساوی است. آنجا، به موازات صحن موجود ایزدکده، ایزدکده‌های جدید و چهار حصار نرده‌ای چوبی از نو می‌سازند. به این ترتیب، برای یک دورهٔ کوتاه پیش از هر شیکی‌نن سن‌گو، در ایزدکدهٔ درونی،[3] ایزدکدهٔ بیرونی[4] و چهارده حرم فرعی دو ایزدکدهٔ همانند در کنار هم می‌ایستند: یک بنای بیست ساله ـ که در آن نماد این خدا می‌آرامد ـ و بنای دیگری که به‌تازگی ساخته شده و خالی است و منتظر تطهیر نهایی و انتقال آیینی شبانهٔ نمادهای خداست. بعد از فرایند آیینی، ایزدکده‌های قبلی را از روی نظم اوراق می‌کنند و بعضی از کوزایی[5] ـ مصالح ساختمانی ـ آنها را برای تعمیر بیش از صد ایزدکدهٔ فرعی داخل شبکهٔ بزرگ ایزدکده‌های جین‌گو مصرف می‌کنند. همین‌طور، دست‌کم از دورهٔ توکوگاوا به این طرف، *کوزایی* را به صورت مصالح مقدس آکنده به بوی ایسه بین ایزدکده‌های دیگر تقسیم می‌کنند. بیست سال دیگر که گذشت، در همان محل ایزدکدهٔ قبلی از نو بناهای جدیدی، مطابق الگوی موجود بازسازی و انتقال آیینی به پیش و پس، به شرق و غرب ساخته می‌شود. در این بین، هزاران قلم از لباس‌ها و گنجینه‌های مقدس ـ اون‌شوزوکو شین‌پو[6] ـ شامل آیینه، شمشیر، تیر و کمان، پیکره، شال کمر،

---

۱. *پیرامونه* را برای surroundings پیشنهاد می‌کنم.(م.)

2. Yuitsu Shinmei Zukuri

۳. به ژاپنی، نای‌کو (Naikū).(م.)

۴. به ژاپنی، گه‌کو (Gekū).(م.)

5. Kozai

6. Onshōzoku Shinpō

لباس، رختخواب، پارچه، زربفت، لاکینه‌ها،[1] ابزار بافندگی مفرغی زراندود و جواهر و چیزهای دیگر، همه اشیای شأن و منزلت و ساز و برگ دربار در زمان‌های قدیم، به صورت پیشکش‌هایی برای خدا بازتولید شده‌اند.

فرایند آیینی شیکی‌نن سن‌گو، که آن را به صورت یک سنت هزار و سیصد ساله گرامی می‌دارند، از شروع آن در اواخر قرن هفتم به شکلی پیچیده تکامل یافته است. منابع قرن نهم و دهم طرح مفصل رهنمودهای چرخهٔ بازسازی، تولید هنری و نوشدگی آیینی اجراهای سن‌گو را کشیدند.[۲] صدها گزارش آیینی از آن موقع به بعد در باب وقت هر اجرا، دگرگونی این آداب را مستند می‌کنند. با همهٔ این، طرح بنیادی این فرایند آیینی، آن‌طور که در قدیمی‌ترین گزارش‌ها آمده ـ از جمله شرایط لوازم فیزیکی و روش‌های ساخت، همین‌طور ترتیب مراسم ساخت، تطهیر و انتقال خدا ـ امروزه روز هم هستهٔ سن‌گو را تشکیل می‌دهد.

فرایند آیینی شیکی‌نن سن‌گو، هشت سال و نیم پیش از تاریخ انتقال آیینی شروع می‌شود و کلاً شامل سی‌وسه رسم است، که بیشتر آنها را جداگانه برای هر ایزدکدهٔ نوساخته‌ای به جا می‌آورند. شصت و یکمین چرخهٔ آیینی ـ که در آداب انتقال ۱۹۹۳ به اوج رسید ـ در ۱۹۸۵ با مراسمی که پیش کامی‌های[2] ـ خدایان ـ زیر کوه‌هایی که آنجا درخت‌ها را برای بازسازی انداخته‌اند، اجرا شد. بهار بعد، در آدابی که اوکی‌هیکی گیوْجی[3] خوانده می‌شود، کُنده‌ها را از کوه‌های کیسو[4] در آلپ ژاپن[5] گرفته به ایسه آورده بودند که آنها را آنجا با زور به بالای رود ایسوزو[6] به طرف ایزدکدهٔ

---

۱. لاکینه برای اشیا و ظروف لاک‌کاری شده.(م.)

2. Kami

3. Okihiki Gyōji

4. Kiso

۵. the Japanes Alps؛ سه رشته‌کوه که در هونْشوی مرکزی، از شمال به جنوب کشیده می‌شود؛ مرکب از کوه‌های هیدا ـ آلپ شمالی ـ، کوه‌های کیسو ـ آلپ مرکزی ـ و کوه‌های آکایشی ـ آلپ جنوبی. نقل مختصر از دانش‌نامهٔ ژاپن کودانشا.(م.)

6. Isuzu

درونی کشیدند و با ارابه‌ها و به کمک اهالی محل ـ که وفاداری آنها به ایزدکده‌ها با لقب شین‌ریوْمین[1] یا ساکنان قلمروی قبلی جین‌گو، تأکید می‌شود ـ به طرف ایزدکدهٔ بیرونی بردند. کمی پس از آن، آداب معین کردن شروع نجاری است. در این میان، پل اوجی[2] ـ که به ایزدکدهٔ درونی می‌رسد ـ در ۱۹۸۹ برای یک عبور آیینی اولیه از نو ساخته شد که این هم به یاری ساکنان محل انجام گرفت. پس از آن، آداب معماری که در ۱۹۹۲ شروع شد، به جا آورده شد: عَلَم‌کردن ستون‌ها، مراسم بلندکردن تیرهای تیزه، گاله‌پوش کردن بام‌ها و آیین چسباندن اتصالات فلزی به بناها. بالاخره، در ۱۹۹۳، آیین عام دیگری، معروف به اوشیرایشی‌موچی گیوْجی،[3] برگزار شد که ده هزار نفر در آن شرکت کردند تا از رود میاگاوا[4] در آن محل سنگ جمع کنند. اوشیرایشی موچی گیوْجی تنها فرصتی است که مردم معمولی می‌توانند وارد محوطه‌ها یا صحن‌های ایزدکده‌های درونی بشوند؛ چون همین یک دفعه است که اینها را تطهیر می‌کنند و خدایان را برای سکونت در آنها به آنجا می‌آورند و مواقع دیگر واردشدن به آنها ممنوع است، مگر برای پریستارهای[5] عالی‌مقام، امپراطور و امپراطوریس (برای زیارت‌های خاص) و ولیعهد و پرنسس (پس از عروسی‌شان). گروه‌های ساکنان محلی، ژاکت‌های رنگارنگ پوشیده، برای کشیدن ارابه‌های پُرسنگ به طرف ایزدکده‌ها و بعد بردن یکی/ دو سنگریزه ـ که به دقت آنها را در دستمال سفید پیچیده‌اند ـ به هون‌دن شرکت می‌کنند. تدارکات نهایی حرم‌ها که به دنبال نوشدگی معماری صورت می‌گیرد حول بُن‌مایهٔ تطهیر می‌گردد. گنجینه‌ها و لباس‌ها را که بازتولید شدند، بعدها برای بررسی به امپراطور نشان می‌دهند و به دنبال آن بنا به رسم رئیس مراسم ـ

---

1. Shinryōmin
2. Uji
3. Oshiraishimochi Gyōji
4. Miagawa

۵. *پریستار* را برای priest، به معنی پرستنده، کاهن، مرد روحانی اصطلاح کرده‌اند. نام عمومی پریستاران شین‌توْ، شین‌شوکو (Shinshoku) یا کانُوشی (Kannushi) است.(م.)

سای‌شو[1] ـ آنها را تأیید می‌کنند. آنها، همـراه بـا پریسـتاران آیـین‌گـزار کـه انتظار می‌رود روز بعد در آیین انتقال شرکت کنند، در آداب تطهیـر مفصـل کاوارا اوْبارایی[2] از هر گونه ناپاکی پاک می‌شوند.

تازه‌ترین اجرای اوج شیکی‌نن سن‌گو، یعنی سن‌گیو، در ۱۲ اکتبـر ۱۹۹۳ انجام گرفت. پیش از اینکه مراسم شروع شود، یک دوجین از خادمان مراسـم سر جاهایشان در صحن حرم قرار گرفتند. نمایندهٔ دربار امپراطـور، در ۱۹۹۳، پرنس آکیشینو،[3] همراه با ملازمان به صحن ایزدکده آمدند. در سـاعت شـش، بعد از زدن طبل که شروع مراسم را اعلام کرد، دستهٔ مراسم از *راه زیارت* بـه طرف صحن حرم به راه افتاد و پیشاپیش آنها فرسـتادهٔ امپراطـور و همکـاران او و پریستارهای عالی‌مقام جین‌گو بودنـد بـا لبـاس ـ سـوکوتایی[4] ــ آیینـی رنگارنگ مخصوصشان و پـس از آنهـا هـم ۱۲۰ نفـر دیگـر از آیـین‌گزارهـا بودند. آیین‌گزارها یک‌بار دیگر تطهیر شدند و به طرف هون‌دن به راه افتادند. موقعی که همه به هون‌دن پیشین رسـیدند، فرسـتادهٔ امپراطـور دعـای آیینـی انتقال نماد خدا به ایزدکدهٔ جدید را خواند. بعد اعضـای دسـته گنجینـه‌هـا و لباس مقدس را برداشتند که به هون‌دن نو ببرند. دقیقاً رأس ساعت هشت، بـه دنبال یک ندای ـ کی‌مه[5] ـ آیینی طنین‌انـداز، کـه تقلیـدی از بانـگ خـروس است، فرستادهٔ امپراطور با اعلام شوتسوگیو[6] [عزیمت الاهی] از خدا اسـتدعا می‌کند که به طرف جایگاه تازه‌اش حرکت کند. در این بین، امپراطور از کـاخ امپراطوری در توکیو، رو به جـین‌گـو تعظـیم کـرد. بعـد فرسـتادهٔ امپراطـور و دستیارانش فرود آیینی با وقـار را از صـحن ایزدکـدهٔ قبلـی بـه طـرف راه زیارت رهبری کرد. فریادهای اوه! کی‌هیتسو[7] دستیاران حرکت نمـاد خـدا را از یک ایزدکده بـه ایزدکـده دیگـر بـه گـوش رسـاند. بـه صـدای موسـیقی

---

۱. Saishu؛ او بالاترین پریستار آیین‌گزار در ایسه نو جین‌گو است.(م.)

2. Kawara Ōbarai

3. Akishino

4. Sokutai

5. Keimei

6. Shutsugyo

7. Keihitsu

خاص‌فهم،[1] عالی‌مقام‌ترین پریستارهای جین‌گو نماد خدا را در صندوق‌های سنگین مقدس بردند، در حالی که پشت‌سری‌ها گنجینه‌ها و جامه‌ها را به هون‌دن می‌بردند. برای حفظ نماد خدا از هر گونه ناپاکی و از نگاه [نامحرم] آن جمع، صندوق‌های مقدس و همین‌طور حاملان آنها در طول یک فرش باریک پیش رفتند و آنجا با یک پوشش یا پردهٔ ابریشمی ـ کین‌گایی[2] ـ از نظرها دور ماندند. همان‌طور که دسته از پیشِ پرستندگان می‌گذشت، اینها رو به آن تعظیم کردند و دوبار کف دست‌ها را به نشانهٔ احترام به هم کوبیدند. سرانجام، دسته به هون‌دن رسید که نماد خدا و جامه‌ها و گنجینه‌های مقدسش را برای مدت بیست سال در آن گذاشتند. صبح روز بعد، پیشکش‌های خاص غذای به آن خدا را در اومیکه[3] پیشکش کردند، در همان حال پیشکش‌های خاص ابریشم شاهی را، فرستادگان امپراطور در هوهی‌شیکی[4] پیشکش کردند. بعد در همان روز، پیشکش‌های بیشتر و اجرای موسیقی خاص‌فهم و رقص موسیقی‌دان‌های دربار در میکاگورا[5] بود، و این آن‌قدر سرّی بود که حتی موسیقدان‌های حرفه‌ای خود جین‌گو هم به آن راه نداشتند.

در دورهٔ جدید، نظام شیکی‌نن سن‌گو همراه با نهاد امپراطوری تغییرات زیادی به خود دیده است؛ تغییراتی که به دنبال بازگشت می‌جی[6] در ۱۸۶۸ پیدا شد ـ که اول در مراسم سن‌گوی ۱۸۸۹ منعکس شد ـ الگویی شد برای اجراهای بعدی در ۱۹۰۹، ۱۹۲۹، ۱۹۷۳ و تازه‌ترین آنها در ۱۹۹۳. تسلیم ژاپن به قوای متفقین در ۱۹۴۵، و بحران اولیهٔ اقتصادی پس از جنگ، اجرای پنجاه و نهمین شیکی‌نن سن‌گو را به تأخیر انداخت که در اصل برای ۱۹۴۹ برنامه‌ریزی شده بود ولی عملاً در ۱۹۵۳ اجرا شد. در ژاپن پس از جنگ، در رعایت جدایی دین و دولت، جین‌گو برای هیچ‌یک از فعالیت‌هایش دیگر

1. Esoteric
2. Kingai
3. Omike
3. Hōheishiki
5. Mikagura
6. Meiji Restoration

نمی‌تواند از حمایت دولتی برخوردار شود، و بنابراین می‌بایست فعالانه کار کند که برای آداب چرخه‌ای آن ـ که ارزشش برای مراسم ۱۹۹۳ به معادل ۳۲۷ میلیون دلار بالغ شد ـ از مردم پول بگیرد. اهمیت شیکی‌نن سن‌گوی ایسه به عنوان مراسمی در بزرگ‌ترین مقیاس که به طور خصوصی و از سوی مردم حمایت مالی می‌شد، در مناظرات بر سر سازماندهی آیین دینی ـ که غرض اصلی آن بزرگداشت امپراطوری است ـ در کشوری بزرگ جلوه می‌کند که با مناظرات حساس دربارهٔ جدایی دین‌ها و حکومت مشخص می‌شد. انتشار و نقد این معنا از طریق عکاسی و تلویزیون مسائل مهمی را مطرح کرد، از این قبیل: چطور نمادهای چندارزشه با بازتاب‌های دینی و سیاسی حساس از طریق فناوری‌های جدید، بازتعبیر می‌شوند؟ در این فرایند، معنای شیکی‌نن سن‌گو چگونه به چالش گرفته شده، همانندسازی یا *بازسازی می‌شود*؟

رسانه‌ها، نزدیکی و دوری

عکاسی و به‌ویژه تلویزیون به صورت ابزارهای ارتباط جمعی به طرز مؤثری فاصله‌گذاری ایجاد می‌کنند. تلویزیون زمان و مکان را متراکم می‌کند و همان‌طور که تصویرها را از طریق جداکردن آنها از موقعیت‌های اصلی‌شان ـ غالباً با نشانگر[1] مکانی یا زمانی کوچک ـ می‌فرستد، بر فاصله و جدایی غلبه می‌کند. به این طریق، رویدادهای دور به نظر نزدیک می‌رسند. با وجود این نزدیکی، به صورت جدا شده یا دور تجربه می‌شود.[۴] تلویزیون که به صورت ابزاری برای فرایند درست دموکراسی مورد استقبال گرفته، فاصله‌گذاری و جدایی را در خدمت نگاه مردم و پافشاری آنها بر نزدیکی و دسترس‌پذیری قرار داده است؛ برای نمونه توسعهٔ تلویزیون در بریتانیا و ژاپن بستگی تنگاتنگی با دموکراتیک کردن دسترسی به مراسم شاهانه دارد.

---

1. referent

این مراسم از نظر مکانی و اجتماعی محدودیت دارد، به‌ویژه مراسم به تخت نشستن و عروسی‌های درباری.[۵] نگاه نافذ عدسی‌های تلویزیون *برای* مردم تأثیر عمیقی در اجرای مراسم داشته است که این بیش از پیش بنا به ضرورت‌های منافع تجاری تلویزیون صورت می‌گیرد. نمایش باشکوه سیاسی و مراسم دینی اگر به صورت *رویدادهای سیاسی* برای مصرف وسیع عام طبقه‌بندی نشود، عملاً قابل تشخیص نیستند.[۶] نتیجه غالباً مساوی است با کوچک جلوه‌دادن رویدادهای سیاسی یا دینی که به شکل سرگرمی پخش می‌شوند. با این همه، مشکل نظارت تلویزیون بر دیدگاه انتقادی جانشین و بازتولید ایدئولوژی‌های غالب و مواضع برتری‌خواه آن همچنان باقی است که غالباً در جریان تصاویر و روایت‌های تلویزیونی‌شده‌ای که شاید به یک اندازه موقعیت موجود را به هم بریزد، به صورت دووجهی از نو تکرار می‌شود.[۷] پخش تلویزیونی زنده را خصوصاً منتقدان به صورت تصویری[۱] انحصارطلبانه، برتری‌خواه ـ حتی خشن ـ دانسته‌اند که امکانات بیان ضدروایت‌ها و ضدخاطرات را انکار می‌کند.[۸]

اگرچه تلویزیون به عنوان نیروی دموکراتیک‌کننده، ظاهر یا نمود نزدیکی و دسترس‌پذیری را ایجاد می‌کند ولی فاصله‌گذاری و جدایی برای روش‌ها و نیز اثرات تولید تلویزیونی، پخش و دریافت امری اساسی است.[۹] تلویزیون دووجهی است: جاذبهٔ نزدیکی را از طریق فاصله و جدایی و برعکس، تولید می‌کند. در یک سطح، که از مدّعاهای بیانی[۲] تلویزیون به دمکراتیک کردن دسترس‌پذیری ـ به علاوهٔ امکانات فنی متراکم‌سازی زمان و مکان ـ کمک می‌گیرد، فرهنگ، سیاست، دین و نمادگرایی آنها صورت زیبایی‌شناختی می‌گیرند. در سطح دوم، فاصله و جدایی تکثیر می‌شوند که در تلویزیون به صورت ناتوانی یا اکراه از فرانمایی فرهنگ، سیاست یا دین به صورت *واقعی* یا از نظر تاریخی ریشه‌دار، ظاهر می‌شوند.

---

1. vision
2. rhetorical claim

نشان خواهم داد که یک حس عمیق دلتنگی[1] و فقدان انگیزهٔ تجدید قوای رسانه‌ای شیکی‌نن سن‌گو از طریق تلویزیون در ژاپن است. با توجه به سیاست خاطرات فرهنگی معاصر در حال حاضر، که برانگیخته از طیفی از برنامه‌های ایدئولوژیک است، برنامه‌ریزی تولیدشدهٔ تلویزیون زیر نظر دولت که آداب شیکی‌نن سن‌گو را پوشش می‌دهد، *تصویر آیینه‌ای* مراسمی می‌شود که پریستاری شین‌تو آن را اجرا و روایتی می‌کند:[2] بازتاب همانندی که قابل تشخیص است و با این همه از نظر ساختاری ضدّ است، سوژهٔ یک نگاه طنزآمیز ولی محصول تصویری دووجهی است.

تقدس و نمایش عکسی: فن بیان وفاداری و راز نگاهداری

فضای جین‌گو را مقدس می‌دانند. برای اینکه مبادا کسی غیرقانونی وارد آن شود، هون‌دن با چهار حصار نرده‌ای محافظت می‌شود و تمام‌وقت پریستاری که از کلید درِ ساختمان اصلی ایزدکده نگهبانی می‌کند بر آن نظارت دارد و کارکنان امنیتی مستقر در دور صحن ایزدکده از آن مراقبت می‌کنند. ولی حفاظت هون‌دن جین‌گو، سوای صرف مسئلهٔ امنیتی، یک مسئلهٔ پاکی هم هست. از آنجا که آیینهٔ مقدس در آن است، هون‌دن و صحن آن آن‌قدر مقدس‌اند که فقط عالی‌مقام‌ترین پریستارها می‌توانند در طی مراسم وارد آن شوند. دیگر آنکه به خود ساختمان هون‌دن هیچ وقت هیچ‌کس به جز این اشخاص وارد نمی‌شود: امپراطور، آن هم فقط یک‌بار بعد از به تخت نشستنش، یا رئیس مراسم یا پریستاران عالی‌مقام و دستیارانشان در مراسم معین چرخه‌های سالانه یا دوره‌ای. از نظر تاریخی، تجاوزهای نامحتمل به صحن‌های مقدس و بنابراین آلایش آنها، مثل آسیب فیزیکی به ساختمان‌های ایزدکده ـ به‌ویژه به ستون مقدس

1. nostalgia

۲. narrativize: روایتی کردن، صورت روایت و داستان به چیزی دادن.(م.)

شین نو میهاشیرا[1] زیر آنها ـ علت تطهیر آنها یا در موارد افراطی، علت بازسازی کامل آنهاست.

با وجود محدودیت‌های دسترسی به فضای جین‌گو، امروزه بازدیدکنندگان غالباً دلشان می‌خواهد بیشتر ببینند. *آیینه کجاست؟ آیا جایی نشانش می‌دهند؟* این پرسش یک زائر سیاحتگر در ۱۹۹۲ بود. در دورهٔ می‌جی، پس از برگرداندن چهار حصار مقدس که صحن‌های ایزدکده را می‌پوشانند و با روح عقلانیت عصر، یک نظام سلسله‌مراتبی زیارت برقرار شد که به این وسیله صاحبان مقامات و مناصب اجتماعی خاص اجازه داشتند زیارتشان را در نزدیک‌ترین محل به هون‌دن به جا آورند. امروزه کنترل صحن‌های مقدس جین‌گو همچنان در یک ایدئولوژی امپراطوریّت لنگر انداخته که آن را در برابر فناوری‌های تهاجمی تجسم‌بخشی ساختهٔ مدرنیت عَلَم کرده‌اند. در عالم نظر، صحن‌های مقدس همچنان در معرض تجاوزند، اگرچه در عمل هرگز این‌طور نبوده است. با این همه، تقدس آنها بیش از پیش با فناوری‌های پیچیده‌تر در معرض آسیب عکس گرفتن و فیلم‌برداری از حواشی است. انرژی زیادی صرف می‌شود که نگذارند مردم از صحن‌های ایزدکده در داخل محوطهٔ چهار حصار یا از پریستاران در حین اجرای نیایش یا پیشکش غذا عکس غیرمجاز بگیرند. با این همه، نقض ممنوعیت گرفتن عکس از طرف گردشگران زیاد است، همان‌طور که اینها فرصت‌هایی است که نگهبان‌های امنیتی جین‌گو و پریستارها به زائران هشدار بدهند که پیش تصویر قدسینه از خودشان حسن سلوک بیشتری نشان بدهند. تا این اواخر، این کار عموماً شکل خواهش‌های مؤدبانه به خود گرفته است که افراد میل ـ انریو[2] ـ به گرفتن عکس را کنار بگذارند، اگرچه در سال‌های اخیر عبارت بیشتر مقتدرمآب و کمتر مبهمِ *عکاسی مجاز نیست* روی تابلوها دیده می‌شود.

---

1. Shin no Mihashira
2. Enryo

حفظ تقدس و مکان مقدس در ایسه همان‌قدر که یک وظیفهٔ نمایش منظم است، وظیفهٔ حفظ و کنترل نظارت‌شده هم هست. در حالی که بازتولید معماری حرم‌ها در اواخر تابستان، پیش از انتقال آیینی، نزدیک به اتمام است، به مردم فرصت داده می‌شود که در وقت *اوشیرایشی‌موچی گیوُجی* نگاهی به ساختمان‌های ایزدکده بیندازند. شرکت‌کنندگان به صف در طول راهی که بناهای اصلی را دور می‌زند، به صحن هون‌دن جدید می‌روند، پیشکش سنگریزهٔ سفید را آنجا می‌گذارند و حرکت می‌کنند، در حالی که به بنای باشکوه و عطرآگین مقابلشان نگاه می‌کنند؛ با عطر خاص هینوکی[1] ـ سَرو ژاپنی ـ آن. از آنجا که غرض از مشارکت آنها پیشکش آوردن و اظهار وفاداری به جین‌گو بود، آنها اجازه نداشتند که از این فرصت خاص نزدیکی به ایزدکدهٔ جدید استفاده کنند و عکس بگیرند. با این همه، روزنامه‌نگارها این مشارکت مردم را در مراسم، موضوع بازنمایی عکاسی می‌کنند. وظیفهٔ روزنامه‌نگارها عمومی کردن این رویداد مردم‌پسند است که همین حضور آنها را از نظر جین‌گو شی‌چو[2] ـ دیوان‌سالاری دینی که جین‌گو را اداره می‌کند ـ توجیه می‌کند. من در نشست‌های عکاسی در ۱۹۹۳ شاهد بودم که عکاس‌ها و روزنامه‌نگارها را مجبور می‌کردند که مثل پریستارها لباس سفید بپوشند؛ یکی به خاطر پاکی محیطشان و دیگری هم به خاطر هم‌رنگی آنها با رنگ‌های پیرامونشان. آنها که در سفیدی‌شان ـ نامرئی ـ بودند، از گوشهٔ هون‌دن عکس‌هایی از اولین پیشکش سنگ رئیس مراسم و پیشروی زائران می‌گرفتند که مدرک مستندی باشد بر جلای دوگانهٔ جین‌گو به صورت یک ایزدکدهٔ شاهی با جاذبهٔ عمومی. به این منظور دسترسی روزنامه‌نگارها به صحن‌های هون‌دن ممکن شد که این تاریخش، نه به دورهٔ پس از جنگ، بلکه به آداب ۱۹۲۹ برمی‌گردد.[۱۰]

---

1. Hinoki	2. Jingū Shichō

آن موقعی که به زائران و روزنامه‌نگارها به طور یکسان اجازهٔ مخصوص می‌دهند که وارد صحن‌های مقدس شوند اینها هنوز نیمه‌کاره‌اند. اوشیرایشی‌موچی گیوْجی در مراحل دوم بازسازی هون‌دن صورت می‌گیرد ـ در حالی که خدا هنوز در ایزدکدهٔ کهنه است ـ یعنی پیش از آنکه ریزه‌کاری‌های نهایی بنا ـ مانند گذاشتن زیورهای فلزی ـ انجام گرفته باشد؛ و این مقدم بر اجرای سکانس‌های آیینی است که مراحل فزایندهٔ تطهیر صحن‌ها را، در تدارک انتقال سن‌گیو، مشخص می‌کند. ولی به دنبال اوشیرایشی‌موچی گیوْجی، پس از دستکاری‌های آخری بنا و پیش از تطهیر آیینی صحن‌های ایزدکده، گروه محدودی از عکاس‌های خیلی مشهور را دعوت می‌کنند که عکس‌های تازه‌ای از ایزدکده‌ها خلق کنند. به دنبال سنتی که در ۱۹۵۳ پایه‌ریزی شد ـ موقعی که به واتانابه یوشیئو[1] (۱۹۰۷ـ۲۰۰۰) برای اولین‌بار اجازه دادند وارد هون‌دن جدید شود ـ *به منظور ایجاد اشارات تصویری برای استفادهٔ دانشمندان بیگانه و ژاپنی*،[۱۱] در ۱۹۷۳ و ۱۹۹۳ عدسی‌های عکاس‌ها زیبایی جین‌گو را بار دیگر مستند کرده و به آن صورت زیبایی‌شناختی داده‌اند. به آنها اجازه داده بودند که از نزدیک از ایزدکده‌ها عکس بگیرند ولی نه از خود بنای ایزدکده یا در محوطهٔ زیر آن، جایی که بعدها ستون مقدس ساخته می‌شود. عکاس‌های حرفه‌ای هم مثل دسته‌های مجاز دیگر *واردشوندگان* به صحن‌های ایزدکده ـ مانند پریستارهایی که وظیفهٔ نگهبانی بر عهدهٔ آنهاست، نجارهایی که باید برای کار ساخت و ساز بروند و دیگر کارکنان ایزدکده یا حتی روزنامه‌نگارها ـ لباس سفید می‌پوشند: لباس نخی سفید کارگرها که به آنها جاذبهٔ محبانِ در خدمت خدایان را می‌دهد؛ یا حصیرهایی که در داخل محوطهٔ ایزدکده پهن می‌کنند که سنگریزه‌های سفید پاکی را که پیشتر مردم به آنجا آورده بودند از کفش‌ها و سه‌پایه‌های عکاس‌ها حفظ کنند. من در ۱۹۹۳ وظیفه‌ام مسئولیت

1. Watanabe Yoshio

اطلاعات در بخش اداری ایسه جین‌گو بود. برخی از عکاس‌ها را در حین کار در صحن‌های هون‌دن می‌دیدم و شاهد اجرای معیارهای تقدس و پاکی جین‌گو بودم.

عکاسی از هون‌دن جین‌گو آن را به صورت یک یادمانهٔ ملموس معماری نشان می‌دهد. همین‌طور آن را به صورت جدیدترین اجرای یک کهن‌الگوی[1] ظاهراً بی‌زمان در هاله‌ای از رازگونگی می‌پوشاند. غرض از عکس‌های تولیدشده ـ که از طریق ورود قانونی به صحن‌های مقدس و از طریق عینیت بخشیدن به تقدس امکان‌پذیر شده‌اند ـ جلب ملتی و جهانی از مصرف‌کنندگان فرهنگی به زیبایی ممنوع جین‌گو است، طرح زیبای آن، دوام تاریخی فنون نجاری آن و ذوق ذاتی‌شدهٔ[2] زیبایی‌شناختی آن. این بازنمایی‌های[3] تصویری گواهی می‌دهند به کامیابی جین‌گو در بازساختن کامل ایزدکده‌ها، با همهٔ نوسانات اقتصادی، کاهش موجودی چوب و منابع طبیعی دیگر و همین‌طور از میان رفتن تدریجی فنون صنعتگری سنتی. در هر یک از نشست‌های عکاسی عکس‌های تهیه‌شده تقدس جین‌گو را با توجه به تکامل فناوری‌های بصری و نشانگرهای نظری روایت می‌کند. جین‌گو در مدتی که سوژهٔ عکاسی است، نمودگار یک نماد ذاتی‌شدهٔ معماری از راه عدسی‌های بیش از پیش مرموزکننده[4] بوده است.

قدیمی‌ترین عکسی که از صحن ایزدکدهٔ درونی گرفته شده است، ظاهراً تاریخ ۱۸۷۲ دارد؛ عکسی از یوکویاما ماتسوُسابورُو[5] که همراه صاحبان مقامات وزارت آموزش و فرهنگ در یک مأموریت اکتشافی به آتسوتا جین‌گو،[6] ایسه جین‌گو، و شوسوآین،[7] انبار شاهی هنر در نارا، رفته بودند که

---

1. archetype
2. essentialized
3. representation
4. mystifying lens
5. Yokoyama Matsusaburō
6. Atsuta Jingū
7. Shōsōin

هُنرینه‌های[1] نمایندهٔ مناسب هنر ژاپن را برای نمایش در غرفهٔ ژاپن در نمایشگاه بین‌المللی وین در ۱۸۷۳ پیدا کنند.[۱۲] یک منظرهٔ گسترده‌تر صحن‌های ایزدکده است که تاریخ آن را بین ۱۸۷۹ و ۱۸۸۹ حدس زده‌اند ـ برای اینکه دو حرم مجاور در آن مدت هنوز سرپا بودند ـ و پیشتر مدت‌های مدید این‌طور شایع بود که این قدیمی‌ترین عکسی است که از جین‌گو گرفته شده است. عکس، مردی را نشان می‌دهد که به سبک غربی لباس پوشیده، روی یک سنگ جاپا ایستاده که به صحن مقدس نگاه کند. آن وقت مثل حالا، پا گذاشتن به صحن حرم ممکن نبود. حتی معمارهایی که قرار بود بنای خاص ایسه را به سبک معماری جدید آتسوتا جین‌گو که در ۱۸۹۳ از نو ساخته شد، عیناً بازی کنند، اجازه نداشتند از نزدیک به بناهای داخل صحن‌های ایزدکده نگاه کنند. آنها برای کسب اطلاعاتی که بتوانند ایزدکده‌ای به شکل ایسه در ناگویا بسازند، مجبور بودند بالای کوه‌های پشت ایزدکدهٔ درونی بروند تا از آنجا بتوانند دزدکی آن را ببینند.

تا دورهٔ پس از جنگ تصور نمی‌کردند مستندسازیِ عکسیِ صحن‌های ایزدکدهٔ درونی، ابزار روابط عمومی مفیدی باشد. در عوض، در دورهٔ شین‌توی دولتی [دورهٔ پیش از جنگ جهانی دوم] عکاسی در محفوظ نگه داشتن هون‌دن از چشم عموم نقش داشت. به این ترتیب، در ۱۹۰۹ عکسی از صحن حرم در مقالهٔ روزنامه‌ای چاپ شده بود که واقعیت سن‌گوی ایزدکدهٔ درونی را تبلیغ می‌کرد ولی این صحنه را از بیرون گرفته بودند. اگرچه در دههٔ ۱۹۲۰ انواع گوناگون عکس‌های آیین‌ها به سرعت تکثیر شد ولی هیچ‌وقت گرفتن عکس از هون‌دن جز از بیرون بیرونی‌ترین حصار مجاز نبود. در عوض دروازهٔ بیرونی، با ورودی پرده‌پوش آن، وسیعاً به صورت تصویر ناب ایزدکده پخش شد: مرزی که هرگز شکسته نشد، یک پرده یا پوشش ابریشمی [بود] که شاید فقط باد

---

۱. هُنرینه را برای art object یا object of art پیشنهاد می‌کنم.(م.)

می‌توانست به حق آن را بآشوبد و اجازه بدهد که دزدکی نگاهی به صحن مقدس پشت آن بکنند.[۱۳]

در دورهٔ پس از جنگ، به خلاف سابقهٔ تاریخی، هون‌دن جدید جین‌گو، محور ساخت تصویر عمومی این ایزدکده‌ها از راه عکاسی شد. همان‌طور که در اوایل دههٔ ۱۸۷۰، موقعی که نانی‌گاوا شیکی‌تانه[۱] پیمایش‌های جین‌گو و فرهنگ مادی آن را برای نمایش بالقوهٔ آن در خارج از ژاپن انجام داد، پس از جنگ جهانی دوم هم مستند کردن بصری فرهنگ ژاپنی به شکل یک ضرورت درآمد که جغرافیای سیاسی - ژئوپولیتیک - و بقای فرهنگی در نظم نوین جهانی آن را تحمیل می‌کرد. بنابراین، یک تصویر عمومی فرهنگی ملّی برای جهان ساخته شد که در آن عجایب معماری مانند جین‌گو (برای نشان‌دادن حرم یا قدس اصالتاً ژاپنی) و ویلای امپراطوری کاتسورا[۲] - کاتسورا ریکیو (برای نشان‌دادن سبک دنیایی درباری)، به مستند کردن گستردهٔ عکاسی برای پخش به صورت نمونه‌های زیبایی‌شناختی تن دادند. ولی انتخاب تصویر جین‌گو به این منظور دقیقاً یک تحول پس از جنگ نبود. بلکه به صورت نتیجهٔ یک ادراک معماری پیش از جنگ جین‌گو پدید آمد.

اینوئه شوئیچی[۳] در مطالعه‌اش در زمینهٔ اساطیری که پیرامون ویلای امپراطوری کاتسورا ساخته شده، نشان داده است که آرمانی کردن معماری آن، همراه با معماری جین‌گو و چای‌خانه‌ها، نتیجهٔ برتری نظریه‌پردازی مدرنیستی در محافل معماری بود.[۱۴] اینوئه می‌گوید موقعی که برونو تَئوت[۴] - ۱۸۸۰ و ۱۹۳۸ - معمار صاحب‌نفوذ آلمانی، در ۱۹۳۳ برای یک کنفرانس بین‌المللی معماری از ژاپن دیدن می‌کرد، میزبان‌هایش عمداً ترتیبی دادند که او از کاتسورا، چای‌خانه‌ها، و جین‌گو - که این از حواشی

---

1. Nanigawa Shikitane
2. Katsura Imperial Villa
3. Inoue Shōichi
4. Bruno Taut

دیده شد ـ دیدن کند. ارزیابی تئوت از طرحِ سبکیِ ساده و پاک، استدلالی را تأیید کرد که نسل جوان‌تر معماران ژاپنی آورده بودند، مبنی بر اینکه جین‌گو و ویلای امپراطوری کاتسورا ـ که از نظر تاریخی جدیدتر بود ـ هستهٔ تباری از یک زیبایی‌شناسی سنتی ژاپنی را می‌ساختند که در مقابل سبک یادمانی پر زرق و برق باروک آرامگاه نیکّو توشوگو[1] قرار می‌گرفت؛ در این آرامگاه، تأثیر فرهنگ قارهٔ آسیا منعکس بود.[۱۵] از آنجا که تئوت ناظر خارجی بود، حرفش، به‌ویژه بین مدرنیست‌های همفکر او، در جهان معماری و فرهنگ ژاپنی وزن زیادی داشت.[۱۶] تأثرات یا برداشت‌های تئوت نه فقط در ژاپن شهرتی پیدا کرد، بلکه در سطح بین‌المللی هم به صورت تعریف بنیادی ماهیت معماری ژاپنی ـ که او آن را در ایسه قرار می‌داد ـ رواج یافت. علتش تا حد زیادی این بود که عقاید او اول در ۱۹۳۶ به صورت *بنیادهای معماری ژاپنی* از سوی انجمن روابط فرهنگی بین‌المللی ـ کوکوسایی بونکا شین‌کوکایی[2] ـ به انگلیسی درآمد. این انجمن، بنیادی بود که تحت نظر حکومت اداره می‌شد و در ۱۹۳۳ برای مبادلهٔ فرهنگی خارج از کشور و اشاعهٔ دانش دربارهٔ ژاپن تأسیس شد.[۱۷] دیدار تَئوت از جین‌گو و یادمانه‌های کلیدی دیگر، تأیید رسمی آن سازمان فرهنگی تحت نظارت حکومت ژاپن را به همراه داشت و به عنوان صدای مرجعیت غربی معماری تبلیغ می‌شد. تصویر عمومی بعد از جنگ جین‌گو، مانند تصویر کاتسورا، ریشه در طرح‌های پیش از جنگ در زمینهٔ تولید جدید فرهنگی و اشاعهٔ آن در ژاپن داشت که دستگاه نهادی آن بدون وقفه به دورهٔ پس از جنگ کشیده شده است.

همان انجمن روابط فرهنگی بین‌المللی که *کار تئوت* را در دههٔ ۱۹۳۰ چاپ کرده و رواج داده بود دوباره در اوایل دههٔ ۱۹۵۰ به دنبال آن بود که دانش معماری ژاپن را برای مراجعه و ارزیابی خارج از کشور تبلیغ کند.

---

1. Nikko Tōshōgū
2. Kokusai Bunka Shinkōkai

جین‌گو می‌بایست در این پژوهش مستند عکاسیِ برنامه‌مند، بناهایی که نمایندهٔ اهمیت فرهنگی و تاریخی ژاپن بودند، جای محوری داشته باشد، همراه با یک آرامگاه شاهی، تودای‌جی،[1] شوسواین، کاخ امپراطوری در کیوتو، ایزدکدهٔ ایتسوکوشیما[2] در هیروشیما، بیودواین،[3] کین‌کاکوجی،[4] ویلای امپراطوری کاتسورا و چند معبد، چای‌خانه و باغ. پس از مذاکره و مناظرهٔ بسیار در جین‌گو، انجمن روابط فرهنگی بین‌المللی توانست از جین‌گو شی‌چو اجازه بگیرد که واتانابه یوشیو از داخل درونی‌ترین صحن ایزدکده‌های به‌تازگی نوساز، درست پیش از انتقال آیینی ۱۹۵۳، عکس بگیرد.[۱۸] ولی، آن‌طور که واتانابه در خاطره‌ای شرح می‌دهد، مذاکرات با جین‌گو، پر از مشکل بود؛ چون پریستارهای محافظه‌کار از همهٔ سنگینی باور دینی و سنت در مقابل این پیشنهاد استفاده می‌کردند.[۱۹] در نهایت اجازه دادند. به این دلیل واتانابه می‌بایست پس از انتقال خدا وارد صحن شود؛ چون قصد او محدود به گرفتن عکس از بیرون بنای ایزدکده بود، *ایزدکده‌ای که هنوز مبدل به جین‌گو نشده بود*. واتانابه دو ساعت عکس گرفت که روی سبک معماری خاص جین‌گو یا یوئیتسو شین‌می زوکوری متمرکز بود، با چوب جلانخورده، تیرهای بام، ستون‌ها، بام گاله‌پوش و صحن‌هایی پوشیده از سنگریزه‌های سفید. بعضی از آن عکس‌های اولیه در کتاب مصور انجمن روابط فرهنگی بین‌المللی به اسم *زیبایی معماری در ژاپن* درآمد[۲۰] و به این ترتیب ممنوع‌ترین مجموعهٔ ایزدکدهٔ ژاپن را به نگاه حرمت‌آمیز و ستایندهٔ مردم جهان باز کرد.

واتانابه دوباره در ۱۹۷۳ و ۱۹۹۳ بازآفرینی حرم‌های ایسه را مستند کرد.[۲۱] با دگرگونی در فناوری‌های عکاسی، سبک واتانابه هم تکامل پیدا کرد و او عکس‌هایی به دو شکل سیاه‌سفید و رنگی گرفت. عکس‌های

---

1. Tōdaiji
2. Tsukushima
3. Byōdōin
4. Kinkakuji

مستند او که همیشه صحن‌های ایزدکده را بی‌نشانی از زائران یا پریستاران نشان می‌داد، مترادف شد با تصویر عمومی ایسه: یک حرم مقدس، جاودانه در چرخهٔ نوشدنش، با شکوه در سَبکش و هیبت‌انگیز در محیط جنگل‌پوشِ دست‌نخورده‌اش. عکس‌های واتانابه، جین‌گو را از منظرهٔ چشم پرنده[1] نشان می‌داد.[۲۲] او همچنین از ساختمان کامل حرم و همهٔ بناهای دیگر درون و بیرون هون‌دن و همین‌طور از خیلی از قسمت‌های خاص آن، به‌ویژه بام و ستوری آن، از چندین زاویه عکس گرفت که ریزه‌کاری‌های معماری را روشن می‌کرد. در بازنمایی ایزدکده‌های ایسهٔ واتانابه طبیعت به صورت ترجیع‌بند باقی می‌ماند. با این همه او به مؤثرترین صورت، زیبایی طبیعی و سادگی سَبکی جین‌گو را در عکسی از یک وعده برنج پیشکش‌شده به خدایان، همراه با یک جفت هاشی[2] به بند کشید.[۲۳] این عکس از خیلی جهات سوای ارزش زیبایی‌شناختی‌اش قابل توجه است؛ چون هرگز پیش از این غذای پیشکشی به خدایان ـ رکّه شین‌سن[3] ـ را هیچ عکاسی مستند نکرده بود. اگرچه واتانابه به ندرت از فرصت‌های آیینی در جین‌گو عکس گرفت، او برای مجموعهٔ *پرستشگاه‌های جهان*[4] برای نشر کودان‌شا، عکس‌های قابل‌توجهی از پیشکش‌های شاهی در طی مراسم هوبی‌شیکی[5] در حیاط درونی گرفت که حتی رنگ آبی ـ نقره‌ای کاغذی را نشان می‌داد که نیایش امپراطوری را با قلم‌مو روی آن نوشته بودند و فرستادهٔ امپراطور می‌بایست در طی تقویم آیینی سالانهٔ آن را تقدیم کند.[۲۴] از این گذشته، با توجه به اینکه هر نوع عکاسی در حیاط درونی اکیداً ممنوع است ـ به‌ویژه عکاسی از فرصت‌های آیینی و به‌ویژه از لحظات سرّی ـ عکس

---

1. bird's-eye view

۲. hashi در متن انگلیسی chopstics آمده: دو چوب غذاخوری که معمولاً در شرق آسیا کار قاشق و چنگال را می‌کند. بهتر است که *هاشی* ژاپنی در فارسی رایج شود تا دو چوب *غذاخوری*.(م.)

3. Rekke Shinsen

4. *Sanctuaries of the World*

5. Hōbeishiki

واتانابه از فرستادهٔ امپراطور که دارد گوسای‌مون[1] ـ پیشکش نیایش امپراطور ـ را می‌خواند، به شکل تصویر روی جلد یازدهم این مجموعه، تقدیم شده به جین‌گو و ایزومُ تایشا،[2] خیلی تأثیرگذار بود.[۲۵] از اولین نشست عکاسی واتانابه در جین‌گو در ۱۹۵۳، انجمن مبادلهٔ فرهنگی بین‌المللی ـ و در لباس جدیدش، از اواسط دههٔ ۱۹۷۰، یعنی بنیاد ژاپن[3] ـ همراه با نشر کوْدان‌شا، به پخش کار واتانابه در باب جین‌گو ادامه داده‌اند.

در روحیهٔ گشاده‌تر جین‌گو، شی‌چوْ نسبت به اعضای هیئت مطبوعاتی در طی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ ـ که در اثر آن پوشش رسانه‌ای شیکی‌نن سن‌گوی ۱۹۷۳ در عرض و عمق سودمند بود ـ هون‌دن تن به مستندسازی عکسی بیشتری داد. برای تولید یک کتاب مصور دانشمندانهٔ زیبا از سوی نشر شوگاکّان،[4] استودیوی عکاسی بن‌ْریدوْ ـ بن‌ریدوْ شاشین‌بو[5] ـ، با واتانابه یوشییُ، اجازه گرفتند که در تابستان ۱۹۷۳ بناهای جدید را در صحن هون‌دن مستند کنند.[۲۶]

همین تازگی‌ها، برای آداب ۱۹۹۳ به عکاس‌های بیشتری اجازهٔ دستیابی مخصوص به صحن هون‌دن دادند که در زمینهٔ معماری ایسه کتاب‌های مصور لوکس تولید کنند. واتانابه یوشییُ ـ که آن موقع ۸۶ ساله بود ـ با دستیارانش برای سومین مجموعهٔ عکس‌ها به ایسه برگشت. همچنین، برای اولین‌بار عکاس‌های مشهور دیگری هم، مثل ایشیموتو یاسوهیرو[6] (ـ۱۹۲۱)[۲۷] و نیشی‌کاوا موْ[7] (ـ۱۹۲۵)[۲۸] که هر دوی آنها به عنوان مستندکنندگان ویلای امپراطوری کاتسورا به شهرت رسیده بودند، برای گرفتن عکس از جین‌گو دعوت شدند. ایشیموتو به همان شیوهٔ سیاه و سفید ترجیحی معمولی‌اش، عکس‌هایی تهیه کرد که بافت و فُرم معماری جین‌گو

---

1. Gosaimon
2. Izumo Taisha
3. Japan Foundation
4. Shogakkan
5. Bennidō Shashibu
6. Ishimoto Yasuhiro
7. Nishikawa Mō

و صحن‌هایش را القا می‌کرد.[۲۹] بنا به عدسی ایشیموتو، جین‌گو بیشتر یک آفرینش استادانهٔ عالی بود نه سرنمون،[1] یک تجربهٔ حسی بود نه فکری. ایشیموتو مثل واتانابهٔ پیش از خود عکس‌هایی از بخش‌هایی از آن بناها تهیه کرد که از نظر دینی حساس‌تر بودند؛ مانند اتصالات فلزی ـ گوگیو[2] ــ زیر رُخبام‌ها، که گمان می‌کنند غرض از اینها در اصل دور نگه داشتن ارواح خبیث بود.

به خلاف واتانابه و ایشیموتو، که تمرکزشان روی زیبایی‌شناسی جین‌گو بود، نیشی‌کاوا موٚ، در عکس‌های رنگی‌اش از جین‌گو به عکس‌هایی رو آورده است که عمق فیزیکی ایزدکده‌ها را در محیط طبیعی‌شان بازمی‌نمایند.[۳۰] نیشی‌کاوا، مثل واتانابه، عکس‌هایی گرفته است که توجه بیننده را به بناهایی جلب می‌کند که به صورت فضاهای چندبعدی، لایه‌لایه در میان حصارها قرار گرفته‌اند.

ولی با کار یک خبرنگار عکاس خیلی جوان‌تر، یعنی ایشی‌کاوا بُسن[3] (۱۹۶۰ـ) مطالعات عکاسی جین‌گو به ذاتی‌کردن[4] تقدس و رازگونگی آن گرایش پیدا کرد.[۳۱] در ۱۹۹۳ ایشی‌کاوا یک فتوژورنال برای چاپ توسط آساهی شیمبُن‌شا[5] به نام *ایسه جین‌گو سن‌گو و آیین‌های سرّی آن*،[۳۲] تهیه کرد که پیشرفت مراسم به طرف شیکی‌نن سن‌گو را با عدسی ابهام‌انگیز[6] و فیلم سیاه دان‌دانی ـ گرینی[7] ـ که بر وجه ممنوع مرموز جین‌گو تأکید می‌کرد، مستند کرد. ایشی‌کاوا مقاله‌ای به صورت افزوده‌ای به کتابش به نام *صحنه‌هایی که نَفَس خدایان را می‌توان در آن احساس کرد*،[8] چاپ کرد که در آن حس خود را از آن قدسینه بیشتر بیان می‌کند.[۳۳] او از تحت تأثیر

---

1. archetype
2. Gogyō
3. Ishikawa Bon
4. essentialization
5. Asahi Shinbunsha
6. obscurantist lens
7. Grainy
8. Scenes Through Which Can Be Felt the Breath of the Deities

قرار گرفتن خودش از صدا و منظرهٔ تقریباً غیرقابل‌درک آیین اجراشده در شب جین‌گو می‌گوید. اگرچه بعضی از عکس‌های ایشی‌کاوا در داخل صحن هون‌دن مقدس گرفته شده بودند ولی بیشتر عکس‌های چاپ‌شده فعالیت مراسم را نشان می‌دادند که بیشتر به صورت آیین‌های شبانهٔ ایزدکده‌های فرعی بودند. مشعل‌ها، آتش‌ها، آن‌طور که در عکس‌های او می‌بینیم، جاذبهٔ سرّ و رازگونگی را شدت می‌بخشند. اجراهای آیینی پریستارها، از جمله کارهای حرمت‌گذاریِ نزدِ خدایان، با استفاده از عکاسی چندلایه‌ای به صورت اسرارآمیزشده‌ای تَصویر شده‌اند. در عکس دیگری، حرم پنهان در پیش‌زمینهٔ نشانگرهای آیینی مقدس نامشخص به صورت سازندهای[1] طبیعی نشان داده شده‌اند: صخرهٔ مقدسی که کرسی اوکی‌تاما نو کامی[2] ـ خدای صحن‌های حرم اصلی ـ است که پیش از شروع آیین‌های بزرگ در چرخهٔ آیینی سالانهٔ جین‌گو نیایش حرمت‌آمیز ویژه‌ای به آن پیشکش می‌شود.

اتفاقی نیست که نگاه فتوژورنالیستی مثل ایشی‌کاوا، جین‌گو را در هاله‌ای از رمز و راز ببیند، که این با تصاویر معمارانه و زیبایی‌شناختی واتابانه و ایشیموتو ـ که می‌خواستند عکس‌هایشان بافت فضا و فرم را تا آنجا که ممکن است واقع‌بینانه به بند بکشند ـ تقابل دارد. دلایل این کار در این بود که ایشی‌کاوا عضو نسل جوان‌تری بود که بیشتر مایل به اسرارآمیز کردن شین‌توْ است تا به وظیفهٔ پرتو انداختن به چندارزشی‌ترین نماد آن در قرن بیستم. از این گذشته، او به راهنمایی اعضایی از پریستارهای جین‌گو ده سال به عنوان فتوژورنالیست کار کرد؛ اینها جهت‌گیری‌ای را به طرف جهان می‌پرورند که در آن دفاع از تقدس و رازگونگی حالت وسواس‌گونه‌ای به خود می‌گیرد. عامل دیگر خواننده‌های مصرف‌گرای فرهنگی‌اند که مولود نشر آن کتاب‌های باشکوه عکس‌های جین‌گو بودند که برجسته‌ترین ناشرها،

---

1. formation

2. Okitama no Kami

آنها را چاپ کرده بودند؛ از آن جمله‌اند کودان‌شا ـ ناشر بسیاری از کتاب‌های واتانابه یوشییُ ـ، ایوانامی شُتن[1] ـ با عکس‌های ایشیموتو یاسوهیرو، آساهی شیم‌بُن‌شا (که عکس‌های ایشی‌کاوا بُن[2] را از جین‌گوی اسرارآمیز نشان داده است)[۳۴] و گیجوتسو شین‌چو:[3] چرخهٔ شیکی‌نن سن‌گو بی‌شک برای صنعت نشر سود هنگفتی می‌آورد. اینها هم به نوبهٔ خود تهیهٔ کتاب‌های مرجع عمومی بیشتری را دربارهٔ جین‌گو سفارش می‌دهند که برای این منظور عکس‌های بیشتری تولید می‌شوند که مدعی‌اند از جزئیات ایزدکده‌ها و آیین‌های سرّی پرده برمی‌دارند.

با این همه، آنچه واقعاً پشت تصویرسازی از نوعی که ایشی‌کاوا و دیگران به آن رسیدند پنهان است، کنترل به‌تدریج محکم‌ترشده‌ای است که جین‌گو از دهۀ ۱۹۷۰ بر نمایندگان مطبوعات و عکاس‌ها اعمال کرده است. با پیشرفت فناوری‌های عکاسی و فیلم‌برداری در دهه‌های شصت و هفتاد این امکان پیدا شد که از دور با عدسی‌های زوم[4] عکس بگیرند و از آیین‌های شب با فیلم‌های مادون قرمز، فیلم بگیرند. ترکیب این پیشرفت‌های فناوری با روحیهٔ گشاده‌تر جین‌گو در اوایل دهۀ ۱۹۷۰، موجی از علاقهٔ رسانه‌ها را به جین‌گو به وجود آورد که این به نوبهٔ خود، به آگاهی عمومی بیشتری از ایزدکده‌ها و مراسم آن منجر شد و این هم به تقاضای روزافزون گزارش‌های همراه با تصویر شیکی‌نن سن‌گو انجامید. در این میان، در واکنش به تهاجم رسانه‌ها، نگرش‌های غالب در میان پریستارها دربارهٔ مطبوعات و بازنمایی‌های مکان، اشیا و آیین‌های مقدس نیز به‌تدریج به یک حس تازهٔ فوریت در باب دفاع از تقدس جین‌گو تبدیل شد. در اوایل دهۀ ۱۹۹۰، محدودیت‌های کار عکاس‌ها و گزارشگرها در جین‌گو تغییر کرده بود. آن‌طور که واتانابه یوشییُ گزارش

---

1. Iwanami Shoten
2. Ishikawa Bon
3. Geijutsu Shinchō
4. zoom

داد، جین‌گو شی‌چوْ در مقایسه با دههٔ ۱۹۷۰ در طی نشست‌های عکاسی تابستان ۱۹۹۳ سخت‌گیرتر شده بود:

> به این خاطر که جوّ حاکم در جین‌گو جوّ مجذوبیت به جهان باورهای پیش از جنگ بود که در نتیجهٔ آن عکاسی مطبوعات بی‌نهایت محدود شده بود.[۳۵]

به‌ویژه از دههٔ ۱۹۷۰، دفتر روابط عمومی جین‌گو، زیر نفوذ مدیران متوالی آن آمیزه‌ای از دو زبان مفهومی را در ساخت تصویر عمومی آن به‌کار برد: یکی زبان فرهنگ توده‌ها ـ فولکلور ـ و گردشگری و دیگری زبان تصاویر امپراطوری. آنجا که اولی بازنمایی‌های صیقل‌خوردهٔ جین‌گو را تشویق می‌کند ـ که اینها بر فُرم عجیب و غریب و جذاب و معنای جین‌گو و آیین‌هایش متمرکزند ـ دومی از نو مَجاز[1] جین‌گو را به عنوان نهادی مقدس به خاطر پیوندهایش با امپراطوریّت تأکید می‌کند. از آن موقع، نتیجهٔ ترکیب این دو روند در بده‌بستان روابط عمومی بین نهادهای ایزدکده و رسانه‌ها، به تولید تصویری از جین‌گو منجر شده است که جذاب ولی سطحی، رنگارنگ و غنی ولی حرمت‌گذار به مرزهای مکانی و نمادین آن قدسینه است. بنابراین، یادآوری این نکته مهم است که زبان‌های پذیرفته‌شده ـ مردمانه و شاهانه ـ ابزارهای نویی در ساخت تصویر جین‌گو نیستند. ولی آنچه از اوایل دههٔ ۱۹۹۰ در تصویر جین‌گو عوض شده است، استفاده از تصاویر عکسی و فیلمی در زیبایی‌شناختی و مرموز کردن جین‌گو است که فضای مقدس و آلات آیینی آن از نظر دور داشته شود. این یک استراتژی تصویرسازی است که متفاوت با دههٔ ۱۹۲۰ است؛ یعنی موقعی که صحن‌های حرم موضوع عدسی‌های عکاسی نبود و مرجعیت امپراطوری، آشکارا در حوزهٔ آیینی اجرا می‌شد. همچنین به عنوان استراتژی با اوایل دورهٔ پس از جنگ ـ دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۷۰ـ فرق دارد؛ یعنی با موقعی که

---

1. trope

جاذبهٔ وجوه فرهنگی و شاهی جین‌گو، حاصل دو چیز بود: یکی نوری که از آزادی‌های بازنمایی نویی که به مطبوعات داده شده بود به آنها تافته بود و دیگری تحولاتی که در فناوری دوربین و فیلم اتفاق افتاده بود. حتی در طی دورهٔ شین‌توئی دولتی، به جین‌گو صورت زیبایی‌شناختی نمی‌دادند که مرموز باشد. تا حدودی مرموزسازی جین‌گو از راه تصاویر، پدیدهٔ تازه‌ای است که تاریخش به دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ می‌رسد که از یک طرف در پس‌زمینهٔ یک دلتنگی فرهنگی است و از طرف دیگر، عزم روزافزون اجتماع شین‌توْ است به حفظ جهان آیینی امپراطوریت ژاپنی، به‌ویژه به دنبال آداب به تخت نشستن [امپراطور جدید] در ۱۹۹۰. به اعتقاد من، این عوامل علاقهٔ پریستارها را به تقدس جین‌گو تشدید کرده‌اند.

از این گذشته، دستیابی رسانه‌ها در سطح عملی به ایزدکده‌ها از نظر مکانی، زمانی و معنوی محدود شده است. به عبارت دیگر، پوشش رسانه‌ای جین‌گو بیش از پیش در جوّی از کنترل مقامات ایزدکده صورت گرفته است. به کارکنان رسانه‌های همگانی، خواه عکاس‌ها خواه گروه تلویزیون، در بیشتر آداب به خاطر پوشش خبری بردباری نشان داده‌اند. با این همه، لحن و رنگ تصویرهایی که رسانه‌ها مُجاز به جمع‌آوری آنها در جین‌گو هستند از فرایند انضباطی نمادینی شکل می‌گیرد که آنها در ایزدکده در معرض آن‌اند. اگرچه اعضای مطبوعات و رسانه‌ها به طور نظری آزادی بیانشان را در تعیین محتوای تصاویری که از جین‌گو می‌سازند حفظ می‌کنند ولی بیشترشان به خاطر رابطهٔ موجود با جین‌گو شی‌چوْ خودسانسوری می‌کنند؛ برای اینکه به آن تولید برانگیزانندهٔ چندوجهی فرهنگی و زیبایی‌شناختی که شیکی‌نن سن‌گو است، دسترسی داشته باشند.

همچنین، استراتژی‌های جین‌گو شی‌چوْ در هدایت مسیر تصویر عمومی آن، شامل توزیع کنترل‌شدهٔ تصاویر موجود در تملک آن هم می‌شود. هر ساله دامنهٔ وسیعی از تقاضاهای بیرونی برای تصاویر عکسی

آن به جین‌گو شی‌چوْ می‌رسد؛ از روزنامه‌نگارها، تلویزیون، گردشگری و دیگر صاحبان منافع تجاری. با این همه، به اسم تقدس، برخی تصاویری هون‌دن که عکاس‌های برجسته‌ای مانند واتانابه یوشییُ گرفته بودند، به ندرت به بیرون داده می‌شود، حتی اگر آن عکس‌ها بارها در گذشته چاپ شده باشند. به‌ویژه، اینها شامل عکس‌هایی از بنای کامل حرم می‌شوند که شکل کامل آن را پریستارها مقدس می‌دانند. همچنین دیگر عکس‌های نمای درشتی که جزئیات معماری *مقدس* را نشان می‌دهند، توزیع نمی‌شوند، حتی اگر آنها را پیشتر واتانابه و ایشیموتو در کتاب‌های مصورشان بارها چاپ کرده باشند. به جای آن عکس‌ها، عکس‌های دیگری از بام بنای ایزدکدهٔ اصلی را، با تیرهای عرضی خاص و سنتوری آن، در دسترس‌اند. حتی خود جین‌گو شی‌چوْ از استفادهٔ تصویرهای کامل بنای ایزدکدهٔ اصلی به منظور چاپ آنها سر باز زده است؛ برای نمونه، عکس‌های روی جلد جزوه‌های مصوری که در بین شرکت‌کنندگان در مراسم ۱۹۷۳ و ۱۹۹۳ شیکی‌نن سن‌گو پخش کردند ـ عکس‌هایی که در اصل واتانابه یوشییُ گرفته بود ـ بام‌های گاله‌پوش را با کُنده‌ها ـ کاتسوگی[1] ـ و تیرهای عرضی ـ چی‌گی[2] ـ خاص آنها نشان می‌دادند. با گذشت زمان، به تازگی خیلی کمتر اجازه می‌دهند که عکس‌ها جزئیات بالای بام را نشان دهند. از آنجا که فقط این گروه محدود از عکس‌ها در دسترس ناشران بیرون قرار گرفته، جزئیات معماری بالای بام‌های جین‌گو کم‌کم مظهر خود جین‌گو شده است: مجاز مرسل[3] برای جامعیت سرنمونی مقدس‌ترین قدس ایزدکدهٔ درونی. یکی گرفتن بالای بام جین‌گو به صورت نماد ایزدکده و نماد شیکی‌نن سن‌گو

---

1. Katsuogi

2. Chigi

۳. synecdoche؛ جزئی که کار کلّ را می‌کند، یا کلّ به جای جزء، نوع به جای جنس، جنس به جای نوع، یا اسم ماده به جای شیء ساخته از آن ماده. برای نمونه اینجا بالای بام، بالای تیزهٔ بام ایزدکده به جای کلّ ایزدکده.(م.)

با رواج لوگوی[۱] سن‌گوی ۱۹۹۳، که پَرهیب[۲] بام را نشان می‌داد، تقویت شده است.

با این همه در تکثیر تصاویری که تقدس جین‌گو را نشان می‌دهند یا فرا می‌خوانند، اختلافاتی هست. از این نظر، پیشکش‌های غذای مقدس ـ شین‌سن[۳] ـ موضوع بحث‌انگیزی در نبردهای نمادین در باب بازنمایی و حفظ قدسینه در جین‌گو بوده است. اولین‌بار که واتانابه یوشیئ در ۱۹۷۱ از یک بشقاب پلو با هاشی که پیشتر به خدایان پیشکش شده عکس گرفت، زیبایی‌شناسی ظرافت و سادگی را برانگیخت که شاخصهٔ همهٔ جنبه‌های آیین در جین‌گو، به علاوهٔ معماری آن است. دوباره، کمی پس از آن یک برنامهٔ خاص سن‌گو که در ۱۹۷۳ از سوی شبکهٔ تجاری منطقه‌ای، یعنی تلویزیون توکایی[۴] پخش می‌شود، نمای درشت بسته‌ای از پیشکش‌های غذای روزانهٔ به خدایان نشان داده شد.[۳۶] در ۱۹۸۴، مرکز پخش ناگویای *NHK* یک برنامهٔ پنجاه دقیقه‌ای مخصوص دربارهٔ پیشکش‌های غذا تهیه کرد که آن را به عنوان ـ اولین نشر ـ *دربارهٔ پیشکش‌ها* آگهی کرد.[۳۷] در این برنامه، فرایند تهیهٔ غذا و عرضهٔ آن به خدایان در کوچک‌ترین ایزدکده‌ها به‌روشنی با دوربین نشان داده شد؛ اگرچه عکس‌های ساکن[۵] غذاها که در داخل جعبه‌های حمل آنها گذاشته بودند، اقلامی را نشان می‌دادند که نظم و ترتیبشان کمتر از پیش از پیشکش آنها بود. بعضی از پریستارهای جین‌گو از منظورکردن جا برای رسانه‌ها در یک چنین برنامهٔ خاصی ترسیده بودند. با این همه، در این زمینه حتی در بین پریستارها دیدگاه‌های گوناگونی وجود داشت. از طرف دیگر، امروزه نشریات خود جین‌گو به خاطر روابط عمومی، مانند آن کتاب رنگی که بین میهمان‌ها و پرستندگان مخصوص توزیع شده

---

1. logo

۲. عکس ضد نور: silhouette

3. Shinsen

4. Tōkai

5. still picture

بود، از عکس‌های پیشکش غذا استفاده نمی‌کنند، در عوض طراحی‌های رنگی غذاها را بر طبق جین‌گو می‌جی سای‌شیکی[1] نشان می‌دهند؛ که این کتاب مرجع پریستارهاست که در ۱۸۷۵ تهیه شده بود.[۳۸] از طرف دیگر، وب‌سایت مفصلی دربارهٔ جین‌گو، تهیه‌شدهٔ *IBM* با همکاری جین‌گو شی‌چو، عکسی از پیشکش‌های غذا را نشان می‌دهد که جزئیات دقیق آن را می‌توان با کلیک کردن روی آیتم‌های خاص به دست آورد.[۳۹]

محدودیت دسترسی به جین‌گو، برای عکس‌برداری و توزیع عکس‌های جین‌گو، توان بازنمایی این رسالهٔ بصری را به هم می‌ریزد: به جای آنکه به صورت یک نیروی مزاحم عمل کند که به جین‌گو پرتو می‌اندازد، سلاحی دست‌آموز می‌شود؛ چیزی بیش از یک وسیلهٔ دلالت تصاویر مردم‌پسند یا معماری به تصاویر درخور ایزدکده و آیین‌هایش می‌شود. اگرچه مجله‌ها ادعای مزاحمت یا بهانهٔ دستیابی مخصوص به ایزدکده‌ها را در شماره‌های مخصوصشان بزرگ می‌کنند، اگر پریستارها می‌گذاشتند حقیقتاً نقض تقدس جین‌گو پیش نمی‌آمد.

و با این همه، همان‌طور که فناوری‌های بازنمایی جدیدی پیدا می‌شوند ـ مانند وب جهانی با قدرت اعمال دموکراتیکش ـ حتی نهاد پنهان‌کاری مانند جین‌گو باید وارد میدان خودبازنمایی[2] شود؛ دست‌کم با ژست‌هایی که به طرف نمایش خود[3] برود. با این همه، دستیابی بی‌واسطه به تقدس جین‌گو، صرفاً با یک کلیک موس، فقط یک مسئلهٔ مجازی‌بودن[4] است. در جهان واقعی ملموس زیبایی‌شناختی و بسیار سیاسی‌شدهٔ جین‌گو، نقش‌هایی که در آفرینش تصویر عمومی جین‌گو شرکت داشتند، خیلی بالاتر از آن می‌مانند که شکیبایی یک نگاه انتقادی ناپرورده را توجیه کنند.

---

1. *Jingū Meiji Saishiki*
2. self-representation
3. self-exposure
4. virtuality

طرح‌ریزی سن‌گیو: مطبوعاتی‌ها و دفاع از مرزهای نمادین

تلویزیون، رسانه‌ای عمومی که حالا تقریباً به خانهٔ هر ژاپنی راه پیدا کرده، قدرت عظیمی دارد. جین‌گو شی‌چوْ شدیداً از توان تلویزیون در شناساندن جین‌گو و آیین‌هایش به مردم آگاه است. با این همه، پخش تلویزیونی شیکی‌نن سن‌گو پر از مشکلات است. نه فقط عدسی‌های بیش از حد حساس[1] خطر می‌کنند که تصویرهای ممنوع بگیرند و پخش کنند، روایت‌های ساختهٔ تلویزیون ملّی دربارهٔ شیکی‌نن سن‌گو همیشه از دیدگاه بعضی پریستارها راضی‌کننده نیستند. دو مسئله به هم مربوط‌اند: تلویزیون چطور رابطهٔ بین شیکی‌نن سن‌گو به عنوان یک آیین امپراطوری و به عنوان یک موضوع دلبستگی فرهنگی را نشان می‌دهد و آیا پخش برنامه‌های دربارهٔ شیکی‌نن سن‌گو حق اهمیت اجتماعی و فرهنگی این آداب را مطابق پریستاری جین‌گو به‌جا می‌آورد یا نه!

توسعهٔ صنایع عمدهٔ رسانه‌ای ژاپنی، مانند جاهای دیگر جهان، پیشرفتش را مدیون پخش رویدادهای سیاسی و فرهنگی مهم است، به‌ویژه رویدادهایی که به نهاد امپراطوری مربوط‌اند. اولین جاذبهٔ رادیو به عنوان رسانهٔ ارتباطی سراسر کشور در ژاپن به یک برنامهٔ *NHK*[2] ـ بنگاه سخن‌پراکنی ژاپن ـ منسوب است که پخش تفسیری رژهٔ امپراطور پس از آیین‌های به تخت نشستن در ۱۹۲۸ بود.[۴۰] همچنین، نوآوری‌های فناوری در تلویزیون، مانند پخش رله از راه دور،[3] که در ۱۹۵۳ با پخش رفتن ولیعهد از یوکوهاما برای شرکت در تاجگذاری ملکه الیزابت دوم شروع شد.[۴۱] از این گذشته، عمومیت گرفتن تلویزیون به عنوان یک وسیلهٔ ارتباطی و سرگرمی و همین‌طور دسترسی خانواده‌ها به دستگاه تلویزیون، در ۱۹۵۹ جرقه زده شد؛ با پخش مشروح مراسم عروسی ولیعهد

1. perceptive lens
2. NHK (Nippon Hōsō Kyoku)
3. remote-relay telecast

با میچیکو،[1] که اولین فرد معمولی بود [یعنی از غیر دودمان امپراطوری و اشراف در تاریخ امپراطوری] که با خانوادهٔ سلطنتی ازدواج می‌کرد.[۴۲]

جین‌گو شی‌چو، استانداردهای پنهان‌کاری و آداب‌دانی را که در تنظیم و ساخت تصاویر تلویزیونی اعضای خاندان امپراطوری از آنها استفاده شده بود، مسئلهٔ بسیار مهمی می‌دانست. از این گذشته، از ۱۹۵۹ که پای رسانه‌ها به جین‌گو باز شد و آنها شروع کردند به شرح جزئیات، تأثیر مستقیمی در دسترسی آنها به شیکی‌نن سن‌گو، بر *منضبط شدن* کارکنان رسانه‌ها و بر ابراز وفاداری پریستارها به قداست مسائل سلطنتی داشته است.

پس از ازدواج ولیعهد در دهم آوریل ۱۹۵۹، او و پرنسس راهی زیارت رسمی جین‌گو و آرامگاه‌های امپراطورها شدند. این زیارت موضوع توجه شدید رسانه‌ها، روزنامه‌ها و نیز تلویزیون بود؛ مانند خود مراسم عروسی که در ایزدکدهٔ کاخ یا کاشی‌کُدُکُرُ[2] برگزار شده بود و قسمت‌های بیرونی آن از تلویزیون پخش شده بود و رژه از خیابان‌های توکیو که در آنها جمعیت عظیمی جمع شده بودند که از شاهزاده و عروس غیردرباریش استقبال بکنند. پریستارهایی که در جین‌گو در وقت زیارت ۱۹۵۹ آیین‌ها را برگزار می‌کردند، برای من شرح دادند که چطور اعضای گروه تلویزیون پافشاری می‌کردند که حق گرفتن تصویرهایی از زوج سلطنتی را در داخل ناکانوئه[3] ـ حیاط ـ بین حصارهای دوم و سوم به آنها بدهند؛ این ناکانوئه محوطهٔ محصوری است که روزی برای بازدیدکنندگان معمولی ایزدکده‌ها دسترس‌پذیر و قابل دیدن بود. یکی از فیلمبردارها پرسید: چرا نباید از رویدادهایی که می‌توانست پیش چشم غیرمسلح قابل رؤیت باشند عکس گرفت؟ آن هم موقعی که این رویدادها در محوطه‌ای از ایزدکده اتفاق می‌افتاد که هر زائر معمولی به طور نظری می‌توانست به محض تقاضا

1. Michiko
2. Kashikodokoro
3. Nakanoe

زیارت‌های خاصی را با ورودیهٔ مخصوصی در آن به جا آورد؟ پریستار در جواب فیلم‌بردار از او پرسید چرا او حس می‌کند باید از چیزی فیلم بردارد که درست پیش چشم اوست. پریستار پرسید:

> چرا باید به خاطر انگیزه‌های بازنمایی تلویزیون جین‌گو را عریان کرد؟

بالاخره، تصویرهای تلویزیونیِ زیارت شاهانه پخش شد و این نشان می‌داد که زوج شاهانه در رود ایسوزو غسل‌های نمادین به جا آوردند، از پله‌ها بالا رفتند به صحن‌های اصلی حرم رسیدند و در ورودی حصار سوم هون‌دن با نمک و ساکاکی[1] تطهیر شدند. اگرچه از زیارت ۱۹۵۹ فیلم گرفته نشد ولی فعالیت آیینی در محوطه‌های داخل دروازه‌های مقدس جین‌گو همچنان زیر پوشش تلویزیون بود. در جدیدترین ازدواج درباری در ژوئن ۱۹۹۳، از برگشت زوج شاهانه از هون‌دن در حیاط عکس و فیلم گرفتند ولی فقط در محوطه‌هایی که با چشم غیرمسلح زائران معمولی قابل رؤیت بود. به استثنای ضبط شرکت مردم در اوشیرایشی‌موچی گیوْجی در ۱۹۷۳ و ۱۹۹۳، هرگز اجازه نداده‌اند که از محوطهٔ داخل سومین حصار داخلی که دور هون‌دن را گرفته فیلم‌برداری تلویزیونی شود. به این طریق، آیین‌های مقدس جین‌گو، همین‌طور زیارت شاهانه از هون‌دن، از تجاوز نگاه عام از طریق عدسی‌های تلویزیون محفوظ مانده است.

آداب به تخت نشستن امپراطور در سال ۱۹۹۰، در دسترسی رسانه‌ها به جین‌گو برای پوشش دادن شیکی‌نن سن‌گو در ۱۹۹۳ و همین‌طور پخش برنامه‌های تلویزیونی سن‌گو تأثیر گذاشت. به دنبال به تخت نشستن، که در نوامبر ۱۹۹۰ صورت گرفت، زیارت امپراطور از جین‌گو و آرامگاه‌های اصلی امپراطوران بود. گوشین‌اِتسو نوْ گی،[2] که در آن امپراطور واقعهٔ به

---

۱. sakaki: درخت مقدسی که از شاخه‌های آن در مراسم شین‌توْ استفاده می‌کنند.(م.)

2. Goshin'etsu no Gi

تخت نشستنش را به خدای نیاکان امپراطورها اعلام می‌کند، در ۲۸ و ۲۹ نوامبر همان سال انجام گرفت که فرصت بسیار مهمی بود؛ چون که بار دیگر نقش فعال جین‌گو را در ساخت مراسم مرجعیت امپراطوری تأیید می‌کرد. تقدس این آیین با حفظ سفت و سخت مرزهای فیزیکی ـ مانند ریسمان‌هایی که جلو کارکنان رسانه‌ها را می‌گیرند ـ تقویت شد و همین‌طور با ایجاد یک جوّ سنجیدهٔ متقادشده که مشخصه‌اش سکوت و فاصلهٔ حرمت‌آمیزی بود، بین امپراطور در لباس آیینی و صف‌های منظم کارکنان رسانه‌ها در لباس‌های مخصوصشان که در طول راه زیارت صف کشیده بودند.[۴۳] آن‌طور که چند پریستار جین‌گو در مدت کار میدانی‌ام به من نشان دادند، گوشین‌اِتسو نو گی در ۱۹۹۰ نقطهٔ عطفی در اجرای آیین جین‌گو بود. پریستارها می‌گفتند در نتیجهٔ شیوهٔ کنترل جدید برنامه‌های روابط عمومی، به جای احساس آسیب‌پذیر بودن در برابر تهاجم رسانه‌ها، آنها در تأیید نظر اجرایی نهادشان احساس امنیت می‌کردند. تازگی آداب نه در بازتعریف خود مکان مقدس، بلکه در شیوه‌های حراست از مکان‌های مقدس قرار داشت و چگونگی ماهیت و انتظارات حضور دنیایی از نو در آنجا متصل می‌شدند. این اقدامات جدید در واکنش به استانداردهای آزادمنشانه‌تر پیشین که در ادارهٔ هیئت‌های مطبوعاتی در جین‌گو به‌کار می‌رفت به مرحلهٔ عمل درآمدند.

از موقع پیداشدن فناوری‌های عکاسی و فیلم‌برداری، پریستارهای جین‌گو بین میل به محدود کردن پوشش رسانه‌ها و میل به دریافت و بنابراین میل به تسهیل کار آنها، در جدال بوده‌اند. از همان ۱۹۰۵ کنترل عکاسی در صحن‌های جین‌گو به صورت یک مشکلی که مستلزم عمل نهادی قاطعی از سوی جین‌گو شی‌چوْ بود، مورد توجه قرار گرفت.[۴۴] با همهٔ این نیاز به جادادن اهالی رسانه‌ها در جریان تدارکات سن‌گوی ۱۹۲۹ محسوس شد و آن موقعی بود که مقامات جین‌گو شی‌چوْ برنامه‌ریزی کردند

زیرساختی بسازند که حضور روزنامه‌نگار و تلویزیونی‌ها را در ایزدکده‌ها برای پوشش‌دادن انتقال آیینی امکان‌پذیر کند.[۴۵] به دنبال تغییرات انقلابی در اقتصاد سیاسی پس از جنگ جهانی دوم، امتیازی داده شد که اجازه می‌داد رسانه‌ها در آداب پنهانی پیشین، به خاطر نمایش آن به مردم در آداب شیکی‌نن سن‌گوی ۱۹۵۳ حضور داشته باشند.[۴۶] به این نحو، از مراسم در کوه‌های کیسو تا بالابردن تیرهای کاکل بام، تا اوشیرایشی‌موچی گیوْجی در تابستان پیش از سن‌گیو، آیین‌ها با هم به صورت رویدادهای رسانه‌ها اجرا شدند. این الگو همین‌که به حرکت درآمد، در ۱۹۷۳ و ۱۹۹۳ تکرار شد، تا اینکه مراسم اصلی در فرایند آیینی به طرف سن‌گو به صورت نشست‌های بزرگ‌مقیاس عکاسی و فیلم‌برداری اجرا شد. در این فرایند، مدیران متوالی دفتر روابط عمومی جین‌گو با دو مشکل روبه‌رو شده‌اند: یکی رویارویی با انتظارات علائق عمومی به ایزدکده‌ها که پوشش رسانه‌ها به آن دامن می‌زنند و دیگری حق رسالت اولیهٔ جین‌گو شی‌چوْ در اجرای دقیق آیین مطابق با پیشینهٔ تاریخی آن و آزاد از مزاحمت مناسبات بیرونی.

اجرای شیکی‌نن سن‌گو در ۱۹۷۳ به میزان بی‌سابقه‌ای موضوع توجه رسانه بود. این را از یک طرف الگوهای مصرف تصویری موضوع فرهنگی، که جین‌گو پیشتر در آن جا افتاده بود، به وجود آوردند. از طرف دیگر، پیشرفت‌های فناوری و میل به آزمودن آنها در تاریکی حرم‌های جین‌گو، عکاس‌ها و فیلم‌بردارهای زیادی را برانگیخت که نگاهشان را متوجه سن‌گیو کنند. برای عکاس‌ها، دسترسی تازه به فیلم مادون‌قرمز گرفتن عکس‌های ثابت یا ساکن[1] آداب شبانه با وضوح زیاد، حتی در فاصله‌های زیاد، یک امکان متعین شد ولی برای این کار می‌بایست بابت برق‌های فلاش، که به زیان وقار آداب بود، اجازه گرفت. برای فیلم‌بردارها و تهیه‌کننده‌های تلویزیون، آداب انتقال سن‌گیو موضوع علاقهٔ خاص بود چون که شبکه‌های

---

1. still

تلویزیون در ژاپن تازه به دوربین‌های SIT[1] ـ فوق‌حساس ـ از منابع نظامی آمریکا دست پیدا کرده بودند که در ویتنام از آنها استفاده کرده بودند. به این نحو، سن‌گیو علاوه بر جاذبهٔ فرهنگی‌اش، موضوع توجه علمی به صنایع ارتباطات بود که می‌خواستند تجهیزات جدید را برای ضبط و انتقال محترم‌ترین آداب شبانهٔ شین‌توْ به‌کار اندازند. در اثر فناوری‌های جدید فیلم مادون‌قرمز و عدسی‌های فوق‌حساس، به عکاسی خیلی برتری از حرم‌ها، ورای آنچه در ۱۹۵۳ امکان‌پذیر بود، می‌شد رسید.

به این طریق در دههٔ ۱۹۷۰ مراسم جین‌گو، تابع اهداف علم و فرهنگ بود که اثر هر دوی اینها عینیت بخشیدن به این آداب برای نگاه دنیایی بود. ولی توجه به این امر هم مهم است که چگونه آگاهی از این فرایند در میان شرکت‌کنندگان رسانه‌ها متفاوت بود. از دیدگاه گروهی از خبرنگارهای برجستهٔ تلویزیون که این آداب را مستند کرده بودند، کشش رسانه‌ها به آیین شب سن‌گیو برای این نبود که جین‌گو را مصرف کنند، بلکه می‌خواستند با روندهای پس از جنگ در تجاری کردن و سکولار کردن ایزدکده‌ها بجنگند و سن‌گیو را به عنوان یکی از سرمایه‌های مهم فرهنگی ژاپن نجات دهند.[۴۷] به عبارت دیگر، با وجود ظاهر بهره‌برداری نمادین تلویزیون از مقصود دینی این مراسم و بدون توجه به اینکه پریستارها چگونه می‌توانند حضور آن را تعبیر کنند، ضبط تلویزیونی سن‌گیوی شبانه در ۱۹۷۳ را فیلم‌بردارها یک کار ایمانی شبکه‌های پخش در زمینهٔ ارزش عظیم فرهنگی تقدیس جین‌گو توضیح داده بودند.

به خاطر پوشش رسانه‌ها در ۱۹۷۳، برای گروه تلویزیون، عکاس‌ها و روزنامه‌نگارها، جاهایی تدارک دیده بودند، به شکل چادرهایی که در محوطه‌های طول راه زیارت برای فرآوری و رلهٔ اطلاعات به دفاتر مرکزی در توکیو، اُزاکا و جاهای دیگر، زده بودند.

1. Ultra-High-Sensitivty (Chōkō Kandō Kamera)

همچنین، جاهایی هم برای دوربین‌های تلویزیون، فیلم‌بردارها، عکاس‌های عکس‌های ثابت و روزنامه‌نگارها در زیر دو پلکانی که به هون‌دن در نایکو می‌رفت، درست کرده بودند. علاوه بر اطلاعات دربارهٔ تاریخ، معنا و برنامه‌های مشروح فرایند مراسم، در ۱۹۷۳ بسته‌های اطلاعاتی هم بین کارکنان رسانه‌ها توزیع شد که با نقشه، محل‌هایی را توضیح می‌داد که آن سه طبقهٔ از گزارشگران می‌بایست متقابلاً از آن استفاده کنند که از آنها انتظار می‌رفت در یک محوطهٔ کوچک ـ ۶ متر در ۱۸۰ سانتی‌متر ـ بایستند که فقط دو یا سه متر دورتر از دستهٔ مقدسی بود که آیینهٔ مقدس را می‌برد. از وقتی که تعداد دوربین‌های موجود و همین‌طور خود فضا خیلی محدود شد، شبکه‌های شرکت‌کننده ـ NHK، ناگویا، CBC، چوکیو،[1] چونیچی[2] و کیودسه[3] ـ اندازهٔ موجود فیلم را برای توزیع در سراسر کشور یک کاسه کردند، در حالی که یک شبکهٔ منطقه‌ای، تلویزیون توکایی، مستقلاً فیلم می‌گرفت و پخش می‌کرد. این شبکه از طریق کابل‌هایی که در طول دو طرف راه زیارت دفن کرده بودند، تصویرها را به وسایل نقلیه‌ای که بیرون صحن‌های ایزدکده پارک کرده بودند، برای پخش زنده، رله می‌کرد. از جملهٔ کارکنان شبکه‌های تلویزیونی، رادیو، روزنامه‌ها و مجلات، ۵۶۵ نمایندهٔ رسانه‌ها بودند که آداب ایزدکدهٔ درونی را گزارش می‌کردند و در همان حال سه روز بعد ۱۳۳ نفر در ایزدکدهٔ بیرونی بودند.[۴۸] نمایندگان روزنامه‌های بزرگ آمریکایی و اروپایی هم حضور داشتند ـ تایم، CBC، لوموند، واشنگتن پست، فرانکفورتر آلگماینه تسایتونگ، نیوزویک و مانند اینها ـ و برای بیننده‌های بیست رسانه گزارش تهیه می‌کردند. این تعداد موقعی قابل توجه است که شخص توجه کند که در ایزدکدهٔ درونی ۳۱۱ آیین‌گزار ـ هوشی‌شا[4] ـ در دسته بودند و به دنبالشان هم ۲۰ ملازم آیین با لباس

---

1. Chūkyō
2. Chūnichi
3. Kyōdōsei
4. Hōshisha

ـ گوبویین[1] ـ آیینی و تقریباً ۲۲۵ میهمان عالی‌مقام در لباس رسمی به سبک غربی ـ سانرتسویین[2] ـ که همهٔ اینها پیش روی بیش از سه هزار بیننده توکوبتسو هوهای‌شا[3] اجرا می‌شد. به عبارت دیگر، در ۱۹۷۳ در سن‌گیوی ایزدکدهٔ درونی تعداد گزارشگرها بیشتر از آیین‌گزارها بود.

بین اجرای‌های شیکی‌نن سن‌گوی ۱۹۷۳ ـ موقعی که تلویزیون اولین‌بار این آداب را پوشش داد ـ و زیارت رسمی دربار یا گوشین‌اِتسو نو گی در ۱۹۹۰، محل خاصی برای حضور رسانه‌ها در ایسه در نظر گرفته بودند. از آن به بعد فیلم‌بردارها و تجهیزاتشان در مناسک آیینی بزرگ جین‌گو منظره‌های همیشه‌حاضری بودند. در طی این دوره، یک روحیهٔ سازگاری حاکم بود که از آن طریق انتظارات پوشش خبری از طریق مذاکرات بین جین‌گو و رسانه‌ها تحقق یافت، با امتیازات گهگاهی که ایزدکده به خاطر نمایش عمومی می‌داد، شامل اجازه به NHK برای تهیهٔ مستندی دربارهٔ پیشکش غذای مقدس در ۱۹۸۴ یا در نوروز ۱۹۹۴ به گروهی از NHK اجازه داد که همراه پریستار جوانی به چاه ـ می‌یی[4] ـ پنهان در جنگل پشت هون‌دن بروند که از آن آب تازه برای پیشکش به خدایان می‌گرفتند.

با این همه از دیدگاه بسیاری از پریستارها، به‌ویژه آنهایی که پس از ۱۹۴۵ متولد شدند، چنین امتیازاتی تقدس جین‌گو را به خطر انداخته است. در نتیجه، عقیدهٔ اعضای پریستاری به تدریج در اواخر دههٔ ۱۹۸۰ به طرف موضعی دفاعی‌تر تغییر جهت داد که بنا بر آن، آن قدسینه را باید به طور فعالی حفظ کرد. تغییر حراست در روابط عمومی در جین‌گو شی‌چوْ در دههٔ ۱۹۸۰ باعث شد که آنها روحیهٔ انعطاف‌پذیری‌شان را در دادن جا به صنایع رسانه‌ها رها کنند و به طرف تحمیل قواعد محدودکننده دربارهٔ عکاسی و فیلم‌برداری در صحن‌های ایزدکده بروند که پس از آن در یک جوّ سنگین

---

1. Gubuin
2. Sanretsuin
3. Tokubetsa Hōhaisha
4. Mii

اجرا می‌شد. اولین اجرای برنامهٔ جدید در گوشین‌اتسو نو گی، نوامبر ۱۹۹۰ انجام شد. همین‌طور مراسم کلیدی معماری که به سن‌گو منجر می‌شد، به طریقی به جا آورده شد که تعداد نمایندگان مطبوعات و فضایی را که برای آنها کنار گذاشته بودند، محدود می‌کرد. از این گذشته، اداری کردن همهٔ ارتباط با رسانه تشدید شد که بار دیگر یک هالهٔ مرجعیت و قدرت نمایندگی در میان بعضی پریستارها به وجود آمد. در این فرایند، روزنامه‌نگارهای محلی که کارشان به عنوان گزارشگر تا حدی به دستیابی آنها به جین‌گو وابسته است، تظاهر به طرفداری از شیوهٔ تازهٔ روابط عمومی جین‌گو می‌کردند.

سعی مرزهای نمادنی که پریستارها به صورت دفاع درست کرده بودند، به‌ویژه در دهۀ ۱۹۸۰، این بود که رسانه‌ها را در داخل یک جهان‌بینی به دام اندازد تا کسی به خود اجازه ندهد که از تقدس جین‌گو سوءاستفاده کند. تعجبی ندارد که تنازع موجود در حفظ جین‌گو از بهره‌برداری بیش از حد و سکولار کردن آن از طرف رسانه‌ها منجر به ایجاد یک دیدگاه دفاعی یکپارچهٔ جین‌گو شود. از اینها گذشته، به رسمیت شناختن نمادین آیینه برای دولت از طرف مجلس در ۱۹۶۰، اجرای بعضی مقولات آیین امپراطوری به عنوان مسئله‌ای که برای دولت مهم است، یا باز، تمرکز رسانه‌های ملّی بر مرگ امپراطور شوْوا[1] در ۱۹۸۹، و آداب به تخت نشستن [امپراطور جدید] در ۱۹۹۰ همه به گستاخ شدن پریستاری جین‌گو کمک کرد. علاوه بر تحولات حقوقی و اجتماعی در طی سی و پنج سال آخر، بازگشت به محافظه‌کاری در جین‌گو از اواخر دهۀ ۱۹۸۰ از واکنش به نمایش بیش از حد عکاسی و تلویزیون نتیجه می‌شود گرفت که این به نوبهٔ خود، آگاهی و ادراک تازه‌ای از قوانین پریستارانهٔ راز نگهداری آیینی را دامن زد. از آنجا که فرض است کارکنان

1. Shōwa

رسانه‌ها نباید در جهان‌بینی پریستارها شریک شوند یا حتی به اصل بنیادی حرمت‌گذاری به آینهٔ مقدس بی‌حرمتی کنند، آینه را باید از نگاه تعیین‌بخش آنها حفظ کرد و همچنین به طرز نمادین با پرده‌ها *پوشش‌های* روایتی و اجرایی از آن حمایت کرد. مانند همیشه در تعریف اجتماعی قدسینه، در جین‌گو بازی‌های پر طول و تفصیلی از مکاشفه، پا پس کشیدن و دفاع نمادین هست. ولی با وجود مشکلاتی که به وجود آورده است، نشان دادن دستهٔ آیینی سن‌گیو به عکاسی و تلویزیون ـ دست‌کم قسمت بیرونی آن، که از راه زیارت و صندلی‌های تماشاچیان پشت آن قابل دیدن است ـ بی‌چون‌وچرا به صورت تاکتیکی در ارتقای علاقهٔ مردم به ایزدکده‌ها و مراسم آنها باقی مانده است. علتش این است که با وجود حضور همیشه حاضر آنها [عکاس‌ها و تیم تلویزیون] در طول راه زیارت و فلاش‌های نوری که آنها تولید می‌کنند، در واقع عکاسی و تلویزیون هیچ تأثیری در خود این اجرای آیینی نداشته‌اند: یعنی، در مقدمات و اجرای آن به عنوان یک آیین سری که اجزای اصلی آن به مردم نشان داده نمی‌شود.

با وجود این، ترس از توان تهاجمی عدسی‌ها در طی مقدمات به طرف شیکی‌نن سن‌گوی ۱۹۹۳ باقی ماند. در پرتو باریک‌بینی فناوری‌های عدسی و فیلم، این نگرانی در میان پریستارهای جین‌گو پیدا شد که دوربین‌ها می‌توانند پشت پردهٔ ابریشمی کین‌کایی[1] ـ به معنی *حصار ابریشمی* ـ را ببینند که آنجا صندوق‌های آینه و پریستارهای عالی‌مقامی را که آنها را می‌برند، می‌پوشاند. پس از گفت‌وگو با یک بافندهٔ کیوتویی دربارهٔ تولید پردهٔ ابریشمی کلفت‌تر، جین‌گو شی‌چؤ با ایستگاه‌های تلویزیونی قرار گذاشت که میزان توانایی دیدن آنها را در نشست‌های فیلم‌برداری‌های شبانه در طول راه مراسم در ایزدکدهٔ درونی آزمایش کند.[۴۹]

---

1. Kinkai

با این همه، تنها بازنمایی بصری سن‌گیو که تاکنون تولید شده ـ که بعضی جزئیات درون پرده را آشکار می‌کند ـ طوماری است که کیتامورا تویوکاگه[1] (۱۸۴۲ و ۱۹۰۹) در ۱۸۶۹ درست کرد. از پرسپکتیو کمی بالاتر، سر پریستارهای عالی‌مقام درون پرده و همین‌طور قسمت‌های بالاتر صندوق‌های مقدسی را که می‌برند، نشان می‌دهد. به جز این دیگر هیچ وقت طومار، طراحی، عکس، فیلم یا برنامه‌های تلویزیونی نتوانسته است به چند و چون پریستارهایی که در میان پردهٔ ابریشمی آیینه مقدسی که از حرم کهنه به نو می‌برند، پرتوی بیندازد. با همهٔ این، پرده‌ای که در دسته‌روی سن‌گیو به‌کار رفته، سرچشمهٔ علاقهٔ عمومی باقی می‌ماند که این از تعداد نشریاتی که طومار خاطره‌انگیز ۱۸۶۹ کیتاگاوا[2] یا عکس‌های نمای درشت دستهٔ سن‌گیو را چاپ کردند، معلوم می‌شود. از این گذشته، یک نمونهٔ میناتوری پردهٔ ابریشمی در نمایشگاه عروسک در فروشگاه نیهون‌باشی میتسوکوشی[3] توکیو، از ۱ تا ۱۳ ژوئن ۱۹۹۳، کانون توجه بود. یک نمونهٔ میناتوری دسته‌روی سن‌گیو را به نمایش گذاشته بودند که عروسک‌های پریستارها را در لباس آیینی کامل نشان می‌داد و ساختهٔ سوشوین بوشو[4] عروسک‌ساز بود که هشت سال کار توان‌فرسا صرف ساخت آنها کرده بود.

خلاصه، هر چه بیشتر فکر می‌کنند که پرده در معرض نگاه‌های مهاجم است، موازین حفظ آن هم سخت‌تر می‌شود. با این همه، پردهٔ ابریشمی که هستهٔ دسته‌روی را می‌پوشاند، هدف محوری تصویرسازی عکاسی و تلویزیونی در انتقال آیینی است؛ رژهٔ انکار و امتیاز، پرده‌پوشی و آشکار شدگی. در ۱۹۹۳ گروه رسانه‌ها دوباره در جاهایی مستقر شدند که در آیین‌های انتقال ۱۹۷۳ برایشان در نظر گرفته بودند ولی این‌بار فقط سیصد و

---

1. Kitamura Toyokage

۲. احتمالاً کیتامورا درست است.(م.)

3. Tokyo Nihonbashi Mitsukoshi

4. Shōshoin Boshō

هشتاد و پنج گزارشگر، از جمله گروه تلویزیون، روزنامه‌نگارها و عکاس‌ها در سن‌گیوی ایزدکدهٔ درونی بودند. از اینها، تعداد شصت و شش نفر از ان.اچ.کی نیپّون هوْسوْ کیوْکایی بودند که برای پخش برنامهٔ زنده از صحن‌های ایزدکدهٔ بیرونی پس از اجرا انتخاب شده بودند. کابل فیبر نوری، در طول راه آیین کشیده بودند، تصویرها را به کامیون‌های هیئت تدوین رله می‌کردند و برنامه از آنجا از طریق دیش ماهواره پخش می‌شد. در طی توقف‌های فرایند آیینی پیک‌ها گزارش‌ها را از روزنامه‌نگارها می‌گرفتند و برای فکس کردن به دفاتر مرکزی می‌بردند.

اگرچه رسانه‌های همگانی تابع کنترل انضباطی پرستارهای جین‌گو و نگهبان‌های امنیتی بودند و مشروحاً دربارهٔ قوانین درست سلوک در صحن‌های ایزدکده به آنها اطلاع داده بودند، باز حضور آنها در جین‌گو ناگزیر در جوّ مراسم تأثیر می‌گذارد.[۵۰] من که درست پشت صندلی‌های پرستنده ایستاده بودم و کارم اطلاع‌رسانی و مراقبت از هیئت‌های روزنامه‌نگار خارجی بود، منظرهٔ کاملی از تأثیر حضور رسانه‌ها را در آن آداب می‌دیدم. نسبتاً از دور می‌توانستم آشفتگی ناشی از حتی نور فلاش‌های کوتاه گهگاهی عکاس‌ها را ببینم. مسلماً برای شرکت‌کنندگان در آیین که جلوی رسانه‌ها صف می‌کشند، بین دو قسمت مقدس آیین ــ بیرون آوردن تن خدا از هون‌دن کهنه و به دنبال آن بردنش به هون‌دن جدید ــ فلاش‌های گهگاهی عکاس‌ها بی‌شک یادآور پریشان‌کنندهٔ گذر تدریجی از مراسم همایون شاهانی به یک رویداد رسانه‌ای بود که آنها را به خاطر غریب و سرآمیزی‌شان هدف گرفته بود. با این همه، در تاریکی آرامش‌بخش جوْآن[1] جنگل جین‌گو، نورهای مزاحم آن‌قدر نبود که نگذارد تماشاگران ـ که بیشترشان هزینه‌های آن را پرداخته یا به طریقی درگیر تولید آن بودند ـ از درک وقار آن آداب محروم شوند.

---

1. Jōan

ولی در آخر کار ثابت شد که نگرانی پرستارها در حفظ مرزهای نمادین در طی سن‌گیو، که با جوّ خشکی حاکم بر ایزدکده از گوشینِ‌اتسو نو گی ۱۹۹۰ تشدید شده بود، بی‌پایه بوده است. همان‌طور که مدیرِ وقت روابط عمومی توضیح داد، نگرانی اصلی، فراحساسیت[1] عدسی‌های دوربین‌ها بود. آیا دوربین‌ها می‌توانستند از پشت پردهٔ ابریشمی فیلم بگیرند؟ اگر می‌گرفتند، چنین تصاویری آیا پخش خواهد شد؟[۵۱] ولی همان که او هم گفته، تهیه‌کننده‌های تلویزیون و فیلم‌بردارها موافقت کردند که از عدسی‌های فوق‌حساس خود با دیافراگم پایین استفاده کنند تا پَرهیب‌هایی که پخششان ممنوع است، روی فیلم نیافتد.[۵۲] در گفت‌وگوهای من با گروه تلویزیون، ماه‌ها و بعد سال‌ها، پس از این رویداد فیلمی، این مسئله را دنبال کردم که بپرسم آیا این را به آن فیلم‌بردارها تحمیل کرده بودند یا نه. فهمیدم که هیچ عضوی از هیچ شبکهٔ تلویزیونی هرگز علاقه به این نداشت که مراسم را با تصویر اشعهٔ ایکس عریان کند. فیلم‌بردارها به من توضیح دادند که در فیلم‌برداری از هر نوع مراسم دینی، بودایی، شین‌توْ یا مراسم دیگر، این را وظیفهٔ خود می‌دانستند که به دین‌ورزی و تقدس منظرهٔ پیش رویشان احترام بگذارند. خواه آداب شین‌توْیی باشد خواه نه، خواه وابسته به نهاد امپراطوری باشد خواه نه؛ هیچ انگیزهٔ پژوهشی یا کنجکاوی تحریک‌کننده‌ای آنها را به گرفتن تصویرهای ممنوع برنمی‌انگیخت. همان‌طور که فیلم‌برداری می‌گفت، فقط یک زاویهٔ معین مفروض و نورپرداری خاص که در آن فانوس‌های دستی [چوْچین][2] در دو طرف پرده که شاید سایه‌هایی درست می‌کردند ـ که احتمال هیچ‌کدام نمی‌رفت ـ شاید پرهیب‌های پریستارها و صندوق‌ها یا درون پرده را تصادفاً قابل رؤیت می‌کرد. حتی اگر چنین تصویرهایی ندانسته گرفته شوند، هیچ

---

1. super-perceptiveness

2. Chōchin

وقت برای بینندگان پخش نخواهد شد؛ به خاطر احترام حرفه‌ای به خلوت نهاد جین‌گو و به خاطر تصور باور دینی.

خلاصه، نگرانی جین‌گو برای حفظ مرزهای نمادین، در نظارت سنگین و انضباط نمادین حرفه‌ای‌های رسانه‌هایی که در صحن‌های ایزدکده تصویر می‌گیرند، تجلی پیدا می‌کند ولی برخی نگرانی‌های پریستارها دربارهٔ خطرات ناشی از بی‌احترامی ظاهراً گستردهٔ رسانه‌ها به تقدس آن، احتمالاً بی‌اساس است. از یک طرف، می‌توان دلیل آورد که فیلم‌بردارها ارزش‌های خود جین‌گو را دربارهٔ قدسینه، از طریق نمونه یا تحمیل درونی می‌کنند. از طرف دیگر، در واقع یک سطح عالی نزاکت حرفه‌ای در میان عکاس‌ها و فیلم‌بردارها هست که آنها ـ از همه چیز گذشته، مانند خود پریستارهای جین‌گو، در پیشهٔ تولید فرهنگ، با همهٔ صفات جذاب آن برای نگاه ـ عالم‌اند (صفاتی چون سرّآمیزی، کهن‌گرایی،[1] شکوه زیبایی‌شناختی) که نمایش بیش از حدّ[2] آن، یقیناً، به زیان همه، جین‌گو و رسانه‌ها را نابود خواهد کرد.

فرهنگ و برتری‌خواهی: پخش زندهٔ سن‌گو

در ۱۹۷۳، اجرای شیکی‌نن سن‌گو یک موضوع خبری داغی بود. مردم برای آن به عنوان زمینهٔ آزمایش فناوری‌های جدید دوربین و به صورت اولین اجرای کامل سن‌گو ارزش قائل بودند که از اول تا آخر بدون دخالت دولت تهیه شده بود. در شامگاه دوم اکتبر ۱۹۷۳، مراسم سن‌گیو در ایزدکدهٔ درونی در همهٔ مناطق ژاپن بین ۹/۳۰ و ۱۰ شب از طرف شبکهٔ NHK به عنوان ویژه‌برنامهٔ خبری سی‌دقیقه‌ای، به اسم نیوسو توکوشو:[3] ایسه جین‌گو پخش شد. همچنین، شبکه‌های منطقه‌ای و محلی، به‌ویژه تلویزیون توکایی در ناگویا، هم ویژه‌برنامه‌های خودشان را پخش کردند

---

1. archaicism
2. over exposure
3. Nyūsu Tokushū

که بحثی را بین چند چهرهٔ برجستهٔ فرهنگی نشان می‌داد، که در خلال آن قسمت‌هایی از آیین انتقال شبانه را پخش می‌کرد.[۵۲] اگرچه هیچ‌یک از آن پخش‌ها *زنده* ـ به معنایی که ما امروزه می‌فهمیم ـ نبودند (یعنی گزارش بی‌واسطه و فوری رویداد با فناوری ماهواره، در ظرف چند ثانیه پس از روی‌دادن آن) در ۱۹۷۳ اینها در حد ممکن، با توجه به فناوری موجود زنده بودند که به معنی انتقال تصاویر از طریق کابل به وانت‌های پخش بود که سپس، اینها را به مرکز پخش مهم اصلی که برنامه از آنجا پخش می‌شد، رله می‌کردند.[۵۳]

در طی بیست سال بعد، تا اجرای بعدی در ۱۹۹۳، فکر پخش زندهٔ سن‌گیو در میان شین‌تویی‌ها به صورت یک شاخص ادراک اجتماعی و فرهنگی جین‌گو اهمیت پیدا کرد. البته، آنها مدعی بودند که چون شیکی‌نن سن‌گو از نظر تاریخی برای امپراطور و مردم هر دو محوریت دارد، NHK تحت حمایت دولت باید آن را در تمام مناطق ژاپن پخش کند. پخش زنده هم مانند ترتیبات مشخص تحقق فرایندهای هنری، معماری یا مراسم، به صورت یک عنصر کلیدی در تجربهٔ سراسری شیکی‌نن سن‌گو، به یک اندازه از طرف آیین‌گزارها و مردم، برای خود، صاحب موقعیت ذن‌ری[1] ـ پیشینه ـ شد. در نتیجه، پریستارهای جین‌گو هجوم توجه رسانه‌ها را برای سن‌گیو، از منابع ارتباطات منطقه‌ای و مستقر در توکیو پیش‌بینی کردند. پریستارها معتقد بودند که سن‌گیو باید زنده پخش شود برای اینکه تکامل فناوری‌های خبرپراکنی به آن کمک می‌کرد و اشتهای مردم برای رویدادهای فرهنگی سنتی یا آیین آن را، که پای چهره‌های امپراطوری را به میان می‌کشید، ماندگار می‌کرد. از اینها گذشته، خواه دولت سن‌گیو را از این نظر که اهمیت ملّی دارد به رسمیت بشناسد خواه نشناسد، دست‌کم نگاه مردم باید آن را به رسمیت بشناسد.

1. Zenrei

ولی بـه خـلاف امیـدها و انتظـارات جیـن‌گـو، در ۱۹۹۳، NHK برنامـهٔ زنده‌ای دربارهٔ شیکی‌نن سن‌گو پخش نکرد. در عـوض، مرکـز پخـش NHK در ناگویا تولید یک ویژه‌برنامهٔ نیم‌ساعته برای پخـش فقـط در داخـل منطقـهٔ کین‌کی ـ ناگویا تا ایسه ـ را در اواخر آن شب انتخاب کـرد.[۵۴] بـه عبـارت دیگر، تلویزیون تحت حمایت دولت در سطح ملّـی تـوجهی بـه شـیکی‌نـن سن‌گو نشان نداد، مگر ذکر یک خبـر چندثانیـه‌ای در بخـش‌هـای خبرهـای شامگاهی. معروف است که مراکز پخش NHK در توکیو و ناگویا مکلـف بـه ارائهٔ منصفانه و بی‌پیشداوری همهٔ مناطق‌اند، چنان‌که در قانون تصـریح شـده است.[۵۵] NHK چون از دولت یارانه می‌گیـرد و از طـرف مشـترک‌هـا هـم حمایت مالی می‌شود، همیشه در پخـش آیـین شـین‌تـوْ و آیـین امپراطـوری سخت با مشکلات روبه‌رو بوده است. به‌ویـژه بـه دنبـال پخـش تلویزیـونی انتقال از [دور] شووا به هی‌سی،[1] که در آن عزای ملّی را در تلویزیـون نشـان دادند،[۵۶] توجه بیش از حد به شیکی‌نن سن‌گو به صورت یـک رویـداد از نظر اجتماعی یا سیاسی محوری، مسئله‌اش بغرنج‌تر از آن بود کـه بـه پخـش زنده‌اش توجه شود؛ ولی مقارن با آن، NHK اساسنامه‌اش را دنبال می‌کند کـه هدف از آن ارتقای فهم فرهنگ، زیبایی‌شناسی و شـیوه‌هـای زنـدگی ژاپنـی است. با توجه به این دو وظیفهٔ موازی در سطوح محلی و ملی مراکـز پخـش تلویزیونی، تصمیم به پخـش نکـردن شـیکی‌نـن سـن‌گـو در سـطح کشـور تعجب‌آور نیست. گرچه این مسئله پیچیده است، اساساً مبتنی بر مخالفـت بـا دیدگاه یکپارچهٔ مرکزیت شین‌توْ و شیکی‌نن سن‌گو برای جامعهٔ ژاپنی بود.

به دنبال شیکی‌نن سـن‌گـوی ۱۹۹۳، یـک مقـام رسـمی جـین‌گـو، هـارا تادایوکی،[2] گزارشی دربارهٔ تمرکز رسانه‌های همگانی در آن آداب نوشت، کـه شامل شرحی بود بر دلایل NHK که چرا پخش زندهٔ سـین‌گیـو را در سـطح کشور انجام نداد.[۵۷] هارا در این گزارش یـادآور شـده کـه چطـور عوامـل

---

1. Heisei
2. Hara Tadayuki

زمانی در تصمیمات پخش نقش داشته است. در ۱۹۹۳، سن‌گیوی **ایزدکدهٔ درونی** در یک شامگاه یکشنبه، در ساعت هشت یا به زبان ارتباط جمعی ژاپنی، در گوزرودن آوا،[1] انجام گرفت. در نتیجه، یک مستند بلند دربارهٔ اوج آیینی جین‌گو به آسانی نمی‌توانست جای برنامه‌های سریال‌شده و انواع دیگر مستندها را بگیرد. این شرایط، بنا بر آنچه نویسنده می‌گوید، با سن‌گیوی ۱۹۷۳ تقابل داشت، که به سه‌شنبه افتاده بود و بنابراین خبرپراکنی جایگزین را خیلی آسان‌تر کرده بود. بیست سال پیش، در ۱۹۵۳، سن‌گیوی ایزکدهٔ درونی، جمعه برگزار شده بود. اگرچه از این آداب از رادیو زنده پخش شده بود ولی هنوز هیچ گزارش تلویزیونی در باب این آداب وجود نداشت به استثنای پخش‌های خبری به تأخیر افتاده در باب مراسم بزرگ تطهیر که وسط روزی انجام می‌گیرد که شبش آیین انتقال برگزار می‌شود.

با این همه، مصاحبه‌های من با شبکه‌های خبرپراکنی نشان می‌دهند که استدلال‌ها را احتمالات سیاسی پنهان مؤثر را نادرست ارزیابی می‌کند. برای یکی، *ساعت طلایی* (ساعت پربینندهٔ سرگرمی) تلویزیونی شنبه‌ها مانع نشد که یک ایستگاه محلی ـ تلویزیون میئه ـ یک برنامهٔ زندهٔ دوساعته به شیکی‌نن سن‌گو اختصاص ندهد.[۵۸] از این گذشته، تلویزیون توکایی، ایستگاه مسلط پخش منطقه‌ای، شب بعد ـ یکشنبه ـ یک برنامهٔ نیم‌ساعته درست کرد، شاید به نفع بینندگان تلویزیون، که بنابراین یک محصول ترکیبی عالی‌تر از آنچه شاید *زنده* پخش می‌شد، دیده بودند.[۵۹] با این همه، NHK ـ که پخش‌های آن اساساً متشکل از اخبار و برنامه‌های مستند بود، نه مسابقه‌های تلویزیونی یا سریال‌های نمایشی ـ توانست خیلی آسان پخش *زندهٔ* جریان شیکی‌نن سن‌گو را ترتیب دهد. در واقع، مطالعهٔ برنامه‌های زمان‌بندی تلویزیون ـ که در روزنامه‌های آن زمان چاپ شده ـ نشان می‌دهد فقط برنامه‌های مستندِ از پیش ضبط‌شده یا کنسرت‌ها در شب

---

۱. gōroden awā تلفظ ژاپنی golden hour ساعت طلایی.

دوم اکتبر ۱۹۹۳ از تلویزیون پخش می‌شد؛ پس روشن می‌شود که پخش زندهٔ سن‌گیو در برنامهٔ NHK نبود؛ نه به این خاطر که سریال‌ها را نمی‌شد شنبه‌شب به تعویق انداخت، بلکه به این خاطر که پخش زندهٔ آن آداب در سطح ملّی در حکم حمایت نمادین شبکهٔ تلویزیون از آنها بود. پیداست که برای مقامات تلویزیون این واقعیت که امپراطور در لحظهٔ انتقال آیینی در جهت جین‌گو تعظیم می‌کند به این معنی نبود که تلویزیون تحت حمایت دولت هم، به نام ملت، عیناً می‌بایست همان کار را بکند.

به جای برنامه‌ای دربارهٔ سن‌گیو، در شب دوم اکتبر ۱۹۹۳، از ساعت هفت یا هشت، در حالی که پریستارها وارد هون‌دن کهنه شده بودند و داشتند برای انتقال آیینی خدا آماده می‌شدند، NHK در همهٔ منطقهٔ کین‌کی یک برنامهٔ مستند یک ساعته دربارهٔ زندگی در پیرامون صحن‌های جنگل‌پوش شهری ایزدکدهٔ آتسوتا جین‌گو پخش می‌کرد[۶۰] که از قضا، آن‌طور که من در طی مصاحبه‌های دیگرم فهمیدم، نه پریستارهای جین‌گو به آن توجه کرده بودند، نه مقامات تلویزیونی مسئول این برنامه. این حقایق ـ انتخاب بالفعل برنامه دربارهٔ دومین ایزدکدهٔ مهم که وقت پرستشِ نشان شمشیر مقدس [از سه نشان] بود، همچنین بی‌خبری پریستارها از آن ـ گویای تأثیری بود که پنجاه سال اجرای مقررات جدایی دین‌ها و دولت بر NHK داشته است، همین‌طور بر فهم شین‌توْ از انگیزه‌های صنایع ارتباطات همگانی. خنده‌دار است که به نام احترام به جدایی دین‌ها و دولت، درست موقعی که شیکی‌نن سن‌گو در ایسه برگزار می‌شد، NHK مستندی دربارهٔ آتسوتا جین‌گو نشان بدهد! حتی اگر این امر در سطح آن نهاد *ندانسته* بوده باشد و این را باید یک اتفاق صرف گرفت ـ آن‌طور که مقامات NHK در مصاحبهٔ ما در ناگویا مدعی بودند ـ انتخاب برنامه دربارهٔ آتسوتا جین‌گو در دوم اکتبر ۱۹۹۳، به جای شیکی‌نن جین‌گو، ناهمخوانی میان ادراک شین‌توْ از خود و ادراک تلویزیون از خود را آشکار کرد: محتوای آن مستند محدود

به زندگی اجتماعی جنگل شهری آتسوتا جین‌گو بود، بدون هیچ ذکری از نقش آن به عنوان نگهدارندهٔ شمشیر مقدس.

در این میان، در کانال‌های NHK توکیو هیچ ذکری از شیکی‌نن سن‌گو نشد مگر در متن کلیپ‌های خبرهای کوتاه در اواخر شب، به دنبال آن آیین. به جای یک برنامهٔ شناخته‌شده درباره شیکی‌نن سن‌گو، در کانال اصلی NHK در توکیو، یک سریال نمایشی و پس از آن یک کنسرت پیانو بود؛ در کانال سوم آموزشی، درس‌های زبان آلمانی و فرانسوی و بعد از آن درس‌های پیانو بود، که پس از این هم یک تئاتر عروسکی بون‌راکو[1] بود و بعد هم یک میزگرد بود که جامعه‌شناس‌هایی مانند عذرا وُگل[2] و رونالد دوره[3] را نشان می‌داد که *آوَتار*[4]های مارپیچ‌های رو به پایین اقتصاد ژاپنی را تحلیل می‌کردند.[۶۱] به عبارت دیگر، اگر مقامات NHK می‌خواستند برنامه‌ای را دربارهٔ شیکی‌نن سن‌گو در سطح کشور پخش کنند، به آسانی می‌توانستند چنین کاری بکنند ولی نکردند. اساساً دلیل اصلی‌اش این بود که پخش زندهٔ سن‌گیو مساوی بود با یک بیانیهٔ سیاسی که آنها نمی‌خواستند چنین کاری بکنند.

دلایل دیگری هم برای بی‌توجهی نسبی رسانه‌ها به شیکی‌نن سن‌گوی ۱۹۹۳ و برای تصمیم به رها کردن برنامه‌ریزی زندهٔ آن آورده‌اند. پریستار دیگری از جین‌گو، کاواآیی شین‌نیو،[5] یادآور شده است که می‌شد از تازه‌ترین فناوری‌*های* بوئیجون[6] ـ های ویژن[7] ـ برای فیلم‌برداری از دسته‌رَوی آیینی با درجهٔ بالای وضوح استفاده کرد ـ به نفع ایزدکده و بینندگان هر دو ـ ولی برای این کار به سطوح بسیار بالاتر درخشندگی و

---

1. Bunraku
2. Ezra Vogel
3. Ronald Dore
4. Avatare
5. Kawaai Shinnyo
6. Haibuijon
7. high vision

نورپردازی نیاز بوده است.[۶۲] اگر برای فیلم‌برداری از سن‌گیو ۱۹۹۳ از فناوری‌های ویژن استفاده کرده بودند، توجه علمی و فرهنگی پیدا می‌شد که مسلماً موجب تشویق برنامه‌ریزی شدیدتر و به موقع آن آیین‌ها می‌شد. دلایل دیگری هم که کاواآیی برای نبود خبرپراکنی زندهٔ ملی نقل می‌کند، بسیاری از واکنش‌های صنایع رسانه‌ها به جاذبهٔ بالقوهٔ خبری سن‌گیو را شامل می‌شود. در بین آنها عقیدهٔ صنایع رسانه‌ای است که، به استثنای یک قسمت آیینی چنددقیقه‌ای ـ مدت دسته‌رَوی بین زیر پلکان حرم کهنه و پایین پله‌های هون‌دن جدید ـ تجربهٔ سن‌گیو خیلی کندتر و بی‌اَکشن‌تر از آن است که پخش زنده را توجیه کند. در یک کلام، سن‌گیو ارزش خبری[۱] بسیار کمی دارد.

آخر سر، NHK در ناگویا تصمیم گرفت یک برنامهٔ جین‌گو برای پخش آخر شب در منطقهٔ کین‌کی، از ناگویا تا ایسه، در روز سن‌گیوی ایزدکدهٔ درونی بسازد. NHK می‌خواست به نمونهٔ برنامهٔ پخش بیست سال پیش تلویزیون توکایی با همان شکل و شمایل یک میزگرد تلویزیونی زنده از صندلی‌های تماشاگران در طول راه زیارت اجرا کند. متأسفانه مقامات ایزدکده اجازه ندادند، اینجا مقررات امنیتی دسترسی شبانه به صحن‌های ایزدکده مانع آن شده بود. در نتیجه، NHK یک میزگرد برنامه‌ریزی شده اجرا کرد ولی این کار را از بیرون صحن‌های ایزدکده، در محوطهٔ پارکینگ بیرون پل اوجی‌باشی[۲] کرد. موقعی که آن ویژه‌برنامه در ساعت ۱۱ و ۱۵ دقیقهٔ شب شروع شد، محوطهٔ پارکینگ خلوت شده بود، که این تصور را تقویت می‌کرد که میزگرد در یک خلأ اجتماعی انجام می‌گرفت. برنامه، با نام *شصت و یکمین شیکی‌نن سن‌گو: زنده از ایسه جین‌گو*، در منطقه کین‌کی از ۱۱ و ۱۵ دقیقه تا ۱۱ و ۴۵ دقیقه از تلویزیون نشان داده شد و این وقتی بود

---

۱. به ژاپنی nyūsuseii ga toboshi.

2. Ujibashi

که علی‌القاعده مردم خواب بودند یا سرشان به چیز دیگری گرم بود. همان‌طور که مجری در ابتدای برنامه گفت، غرض از آن برنامه روشن کردن اهمیت شیکی‌نن سن‌گو برای مردم بود. مجری اصلی از میهمان‌ها پرسید: «شیکی‌نن سن‌گو چیست، نظر شما چیست؟». به شیوهٔ ساختار این برنامه در پخش ۱۹۷۳ تلویزیون توکایی، چهار گفت‌وگوگر بودند، به اضافهٔ مجری NHK و سه چهرهٔ فرهنگی تا حدی معروف که تازه ناظر مراسم بودند: اولی یک دانشمند ـ منتقد فرهنگی بود (در ۱۹۹۳، توکورو ایسائو،[1] یک دانشمند برجستهٔ شین‌تو، که تخصصش آیین و قانون‌نامهٔ حقوقی دورهٔ هی‌آن[2] بود، در مقابل شیبا ریوتارو[3] ـ قصه‌نویس و نویسندهٔ آثار غیرتخیلی[4] که در ۱۹۷۳ برای تلویزیون توکایی کار می‌کرد)؛ دومی دانلد کین،[5] منتقد آمریکایی و استاد ادبیات ژاپنی در دانشگاه کلمبیا بود که در هر دو برنامهٔ ۱۹۷۳ و ۱۹۹۳ به عنوان نمونهٔ غایی نگاه گرامی‌دارندهٔ غربی به فرهنگ ژاپنی بود؛ سومی یک چهرهٔ فرهنگی بود که از میان هشت آیین‌گزار مخصوص انتخاب شده بود ـ در برنامهٔ NHK در ۱۹۹۳ این سومی رهبر ارکستر و آهنگساز ایواکی هیرویوکی[6] بود، حال آنکه در برنامهٔ ۱۹۷۳ توکایی، نفر سوم، یک نقاش به سبک غربی، یعنی موکایی هیروکیچی[7] بود. این سه مفسّر از مواضع نسبی دانش تاریخی، بینش فرهنگی یا تجربهٔ مستقیمشان از صحن‌های مقدس جین‌گو، دربارهٔ اهمیت سن‌گو بحث کردند.

در برنامهٔ ۱۹۷۳، تجربهٔ مستقیم آن نقاش از صحن‌های مقدس بحث بسیار برانگیخت، همان‌طور که تازگی پوشش خبری شبانهٔ تلویزیونی برانگیخت. تازگی فناوری فیلم‌برداری در شب به خاطر بینندگان که صحنهٔ زندهٔ فیلم دسته‌رَوی شبانه را دیدند، در چند نوبت تکرار شد ولی موضوعی

---

1. Tokoro Isao
2. Heian
3. Shiba Ryōtarō
4. Nonfiction writer
5. Donald Keene
6. Iwaki Hiroyuki
7. Mukai Hirokichi

که همهٔ بحث‌کنندگان بارها و بارها به آن برمی‌گشتند، این واقعیت بود که سن‌گو بدون کمک دولت حمایت مالی و سازماندهی شده بود. همین توجه به سن‌گوی مردم، مشخصهٔ ویژه‌برنامهٔ سن‌گوی دو ماه بعد NHK در ۲۸ دسامبر ۱۹۷۳ بود که تاریخ پرستش عام و تم نوشدگی فرهنگی در آن مرکزیت داشت.

از قضا، از همهٔ شرکت‌کنندگان، دانلد کین، ناظر خارجی بود که یک حس پیوستگی تاریخی را بین اجراهای آیینی ۱۹۷۳ و ۱۹۹۳ و همین‌طور بازنمایی‌های رسانه‌ای آنها تصریح کرد. از طریق حضور کین، صفت اساساً نامتغیر شیکی‌نن سن‌گو از نو تأیید شد. کین که همان نوع تفسیرها را از یک سن‌گو به سن‌گوی دیگر تکرار می‌کرد، دوباره در ۱۹۹۳ این امید را بازگو می‌کرد که فرهنگ ژاپنی، آن‌طور که شیکی‌نن سن‌گو آن را تصویر می‌کند و همین‌طور عدسی‌هایی که این مراسم از دریچهٔ آنها دیده می‌شود، در طی زمان چندان تغییری نکرده بود. نکتهٔ دیگر پیوستگی بین پخش‌های ۱۹۷۳ و ۱۹۹۳، تفسیر کین در باب معنای نمادین ورود مردم به صحن‌های ایزدکده در موقع اوشیرایشی‌موچی گیوُجی بود. نکتهٔ مهمی بود که تصاویر آن دو بُعد کلیدی را تأکید می‌کرد که تلویزیون به طرز مؤثری آنها را به هم متصل می‌کرد: یکی شدت دینی این رویداد و دیگری بگو ـ بخند عمومی شرکت‌کنندگان جوان. تمرکز NHK تصاویری را منعکس کرد که در پخش‌های فیلمی و در نهایت، تلویزیونی شیکی‌نن سن‌گو، از دههٔ ۱۹۵۰ خوب جا افتاده بود که در آنها صحنه‌هایی از شرکت مردم در اوشیرایشی‌موچی گیوُجی به طرز برجسته‌ای نشان داده شده بود. در میان آن تصاویر، یکی به‌ویژه برجستگی دارد که در طول زمان استمرار دارد: دست‌های مردم که صحن‌های هوندن را لمس می‌کنند. به این نحو بینندگان فیلم‌ها و برنامه‌ها می‌توانستند اجرای وجود توأمان مشارکت مردم را در آداب تابستانی ببینند: از یک طرف، آنها توانستند صحن‌های ایزدکده را از درون تماشا کنند ـ به صورت یک اجرای دسترسی

به صحن‌های عموماً دست‌نیافتنی ایزدکده ـ و از طرف دیگر، می‌توانستند پیوستگی تاریخی آداب را ببینند که در آن وفاداری مردم به ایزدکده‌ها بار دیگر تأیید می‌شود که به طور نمایشی در صحنه‌هایی نشان داده می‌شد که مردم سنگریزه‌هایشان را مستقیماً در صحن‌های مقدس می‌گذاشتند. تصاویر فیلمی دست‌های مردم که صحن‌های مقدس را لمس می‌کردند ـ که این پیش از ۱۹۴۵ به صورت توزیع صحنه‌هایی جمعی قابل تصور نبود ـ در اثر فناوری‌هایی که انتشار آنها را برای بار اول امکان‌پذیر کردند، قدرتمند شده بودند. اینها اظهارات دستیابی جدیدی بودند که مردم به صحن‌های جین‌گو عطا کرده بودند و آن کنشی از سکولاریسمِ پس از جنگ بود. با این همه، به طور هم‌زمان، به طور مساوی اینها وسیلهٔ تجدید قوا کردن یک فرهنگ وفاداری مردم به ایزدکده‌ها هم بودند که در دورهٔ بعد از جنگ حفظ شده و پرورش یافته بودند.

بعد از فشردهٔ سکانسِ مراسم سن‌گو، تمرکز اصلی برنامهٔ ۱۹۹۳ NHK خودِ مراسم دسته‌رَوی بود که پیشروی آنها را پروفسور توکورو روایت می‌کرد. اصطلاحات اصلی را، مثل سن‌گیو نو گی ـ انتقال آیینی سن‌گیو ـ یا آماته‌راسو اؤمی‌کامی روی صفحه نشان می‌دادند، با واژه‌نگاره‌ها و خوانش آوایی آنها برای بینندگانی که معنا یا تلفظ آنها را نمی‌دانستند. توکورو، در طی روایت دستهٔ سن‌گیو، توضیح می‌داد که چطور سن‌گیو از دیدگاه خاندان امپراطوری مراسم کلیدی بود و چطور امپراطور دقیقاً در ساعت هشت، در لحظهٔ انتقال خدا به طرف ایزدکده تعظیم می‌کرد. تصویرهای کوتاهی هم از شاهزاده آکیشینو را به عنوان نمایندهٔ امپراطور در آداب انتقال نشان می‌دادند. ولی دیگر موضوع جین‌گو را به عنوان یک ایزدکدهٔ امپراطوری شرح و بسط نمی‌دادند. در عوض، سبک باستانی هیبت‌انگیز و شکوه خودِ دسته‌رَوی را، که بیش از همه الهام‌بخش کین بود، به عنوان ارزش فرهنگی سَن‌گو گرامی می‌داشتند. همان‌طور که کین توضیح داد، در دسته‌رَوی باشکوه شیکی‌نن

سن‌گو، زیبایی‌شناسی دورهٔ هی‌آن زنده نگاه داشته شده است. آن‌طور که او توضیح می‌داد، بدون اجرای ادواری شیکی‌نن سن‌گو به عنوان مکانیسمی از بازتولید فرهنگی معتبر، ژاپنی‌ها میراثشان به مدرنیّت را از دست می‌دادند. به این ترتیب، NHK شیکی‌نن سن‌گو را، که به عنوان اجرای گذشته تحلیل می‌شد، به صورت میراث فرهنگی همهٔ ژاپنی‌ها گرامی می‌داشت. در آن برنامه روی این واقعیت که فرهنگ نامدار جین‌گو درباری و امپراطوری بود، به صورت چیزی در تقابل با تاریخ پرستش عام آن، سرپوش گذاشته بودند. تعجبی ندارد که تاریخ سیاسی این آداب زیر پوشش خبری قرار نگرفت. به‌ویژه تاریخ پیوندهای جین‌گو با شین‌توئی دولتی که دست‌کم در برنامهٔ تلویزیونی ۱۹۷۳ توکایی به آن اشاره شده بود، در هیچ‌یک از برنامه‌های تلویزیونی ۱۹۹۳ NHK یا شبکه‌های خصوصی محلی حتی ذکری از آن نشده بود.

در نتیجهٔ این و ایجاد تبیین سن‌گویی که انحصاراً بر مجاز فرهنگ متمرکز بود، NHK سن‌گو را به صورت یک پدیدهٔ فرهنگی جاودانهٔ غیرتاریخی نشان داد. از قضا، برای ایجاد این روایت، NHK از همان مقولات تصویری استفاده کرد که جین‌گو شی‌چوْ استفاده کرده بود که خود را هم در دورهٔ شین‌توئی دولتی و هم در دورهٔ بعد از جنگ تعریف کند. در نتیجه، تصاویر جین‌گو، به‌ویژه صحنه‌های پرستش مردم در اوشیرایشی گیوْجی، بارها به صورت سند وفاداری ـ آن‌طور که ایزدکده ساخته بود ــ و به صورت مشارکت فرهنگی شادمانه ـ از دیدگاه ناشران و رسانه‌ها ــ تکرار شده است ولی ترکیب سکوت دربارهٔ وضع خاص جین‌گو به عنوان یک ایزدکدهٔ امپراطوری با تصاویر مکرری که مشارکت مردم را در اوشیرایشی‌موچی گیوْجی گرامی می‌داشت، بی‌شک در اذهان آنهایی که برنامه را دیروقت شب تماشا می‌کردند از نو تأیید می‌کرد که بستگی بین آن دو بُعد جین‌گو یا طبیعی یا یک دروغ کامل بود.

اگرچه مقامات ایزدکده این را به صورت یک نگرانی مرکزی در آورده بودند، مشکل تهاجمی بودن عدسی‌های دوربین، در نهایت، در پخش تصاویر مطرح نشد. NHK و ایستگاه‌های دیگر تصاویری از دسته‌رَوی را پخش کردند که در آن پردهٔ ابریشمی سفید و حتی پاهای پریستارهای درون آن قابل رؤیت بود ولی به جای تقویت این حس که نگاه مردم اجازه داشت به آداب شبانهٔ سرّی رخنه کند، آن تصویر ـ که منقاد شده و فقط به طور سطحی تهاجمی بود ـ یک هالهٔ رازگونگی به وجود آورد. به این نحو ایجاد نوع جدیدی از هاله پیرامون شیکی‌نن سن‌گو به طور هم‌زمان در دو سطح اتفاق افتاد: اول، از طریق فناوری‌های بازنمایی که آن مقدار از دسته‌رَوی را نشان دادند که رنگ تقدس آن را انتقال دهند؛ دومی، از طریق روایت فرهنگی‌کننده‌ای که در آن شیکی‌نن سن‌گو به صورت یک وسیلهٔ اجرایی یا نمایشی زنده نگه داشتن فرهنگ ژاپنی ظاهر شد؛ گیرم به صورت مدل‌های فرهنگی که به صورت منجمد در زمان تصور می‌شد و از طریق یک شوق و شور کمال‌گرا برای نسخهٔ مشابه از طریق قرون حفظ می‌شد.

به دنبال آن آداب، یک پریستار عالی‌مقام پیشین، هاتاکاکه سی‌کو،[1] بیانیه‌ای درباره وضع شین‌تو در دورهٔ بعد از جنگ پخش کرد که او در آن به خطرات نفی بازنمایی زندهٔ تلویزیونی ایسه می‌پرداخت.[۶۳] به نظر هاتاکاکه، شکست به رسمیت شناختن شیکی‌نن سن‌گو از طرف تلویزیون برای شین‌تو تقریباً همان‌قدر غم‌انگیز بود که فقدان حمایت دولتی به دنبال جنگ جهانی دوم. با این همه، اگرچه هاتاکاکه شاید از آن آگاه نبوده، برنامهٔ تلویزیونی که بر پایهٔ حفظ قوانین جدایی دین‌ها و دولت قرار داشت در واقع ارزش فرهنگی شیکی‌نن سن‌گو را گرامی داشته بود و از قضا نفع بزرگ این به ایزدکده و اقدامات روابط عمومی آنها می‌رسید. اگرچه روایت خود جین‌گو شی‌چو ـ که بر یکی‌دانستن جین‌گو با نهاد امپراطوری و

1. Hatakake Seikō

تلویحاً با بنیادهای جامعهٔ ژاپنی حتی در دورهٔ پس از جنگ متمرکز است ـ با برنامه‌ریزی ویژه‌برنامهٔ سن‌گوی NHK برای پخش در اواخر شب، از میان برده شد، برنامهٔ تلویزیونی، عملاً، با استفاده از همان تصویرهایی که محافل شین‌تو از آن استفاده کرده بودند، پیام روند کلّی جین‌گو را که شیکی‌نن سن‌گو ارزش فرهنگی عظیمی دارد، در دههٔ ۱۹۹۰ به صورت ساده‌تری برای مردم بیشتری بازگو کرد.[۶۴]

زیان فرهنگی، دلتنگی و مصرف تقدس جین‌گو

مرلین آیوی[1] در *گفتمان‌های ناپیدایی* از مدرنیت، دلتنگی یا نوستالژی و تجدید قوای فرهنگ در ژاپن معاصر می‌نویسد. او تصویری ترسیم می‌کند از رابطهٔ بین جابه‌جایی‌ها و زدایش‌های تاریخی ناشی از سرمایه‌داری صنعتی، و بازنوشت‌های[2] اختلاف درون تسلای فرهنگ و آسایش‌های سنت. آیوی در تحلیلش از آگهی‌های دورهٔ شکوفایی سفر در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۹۰، نشان می‌دهد که چطور فن بیان یا بلاغت[3] فرهنگی همگانی و همین‌طور آماری بهبودی فرهنگ سنتی ژاپنی را به صورت گمشده و جابه‌جا شده ثابت نگه داشته است، در حالی که تسلای در تجدید قوای آن در مکان‌های احتمالی و نامحتمل را عرضه می‌کند.[۶۵]

در ژاپن از دورهٔ می‌جی به این طرف، فکر فوروساتو،[4] یا وطن/ خاستگاه‌های اشتراکی، در تعریف‌های *فرهنگ ژاپنی* نقش اساسی داشته است. عقیدهٔ فوروساتوی فرهنگی موقعی پیدا شد که صنعتی‌شدن و خردگرایی دولتی جدید طبیعت ـ بیرون شهرها ــ را کنار گذاشت و بعد دوباره آن را به تصور آورد. همان‌طور که مریلین آیوی و دیگران نشان داده‌اند، اصطلاح فوروساتو، گذشته را و همین‌طور حال موجود و آیندهٔ

1. Marilyn Ivy
2. reinscription
3. rhetorics
4. Furusato

مفروض یک هستهٔ ذاتی هویت ژاپنی را فرامی‌خواند. به دنبال منطق جابه‌جایی و مَجاز سفر کشف، بازگشتی را به خاستگاه‌های فرهنگی دعوت می‌کند، زاری می‌کند با این همه از راه آشنایی ذاتی‌شده‌ای با هستهٔ فرهنگی بر بیگانگی غلبه می‌کند.[۶۶] به دنبال این منطق مدرنیت، به *نقاط* کلیدی فرهنگی به صورت فوروساتوی ژاپن اشاره کرده‌اند که فرض است همهٔ ژاپنی‌ها جاذبهٔ آن را احساس می‌کنند.

این دلمشغولی با یک هویت فرهنگی/ ملّی ذاتی ـ که می‌توان نقش آن را در پشت کارهای پراکنده‌ای که آیوی نوشته است، دید ـ در بسیاری از اجتماعات ژاپن، از جمله شین‌توْ و جین‌گو آشکار است. انکار اختلاف اجتماعی و فرهنگی و مرور مَجازهایی که حاکی از خودهمانی یک هستهٔ فرضاً همگن ژاپنی‌اند، دو تصور بنیادی‌اند که پشت یکی‌دانستن جین‌گو به عنوان یک محل فرهنگی مهم در ژاپن امروز پنهان‌اند. در این متن است که جین‌گو از اواخر دهه ۱۹۴۰ به کوکورو نو فوروساتو[۱]ی ـ وطن معنوی ـ ژاپن معروف شده است. اولین‌بار چنین برچسبی را به این شکل قصه‌نویس مشهور، یوشیکاوا ای‌جی[۲] به‌کار برد که کمی پس از جنگ به زیارت ایزدکده رفته بود و با این کار او جین‌گو وارد مرحلهٔ جدیدی از هویتش به عنوان یک مرکز نمادین فرهنگی، نه سیاسی، شد. پیش از این جین‌گو را عموماً گوتای‌بیو[۳] ـ ایزدکدهٔ بزرگ نیاکانی ـ می‌خواندند که اشاره بود به پرستش ایزدکدهٔ روح آماته‌راسو اوْمی‌کامی، که خدای اصلی خاندان امپراطوری بود. با این همه، به جای وفاداری اجتماعی و سیاسی فراخوانده از زبان پرستش *نیاکان*، در دورهٔ پس از جنگ، فکر هستهٔ فرهنگی مشترکی که دارد گم می‌شود و نیاز به بازدید دوباره دارد از نو تصویر جین‌گو را می‌سازد.

---

۱. Kokoro no Furusato: وطن دل.(م.)

2. Yoshikawa Eiji

3. Gotaibyō

جین‌گو به‌ویژه با هویت پس از جنگش به عنوان یک محل *فرهنگ* سنتی گمشده ولی جبران‌پذیر، خوب جور درمی‌آید. از ۶۹۰ م به بعد در فواصل بیست ساله ایزدکده‌ها را از نو در ایسه می‌ساخته‌اند. از دیدگاه دینی شین‌توئ، با جدید شدن معماری ایزدکده‌های ایسه، محیط زندهٔ بلندمرتبه‌ترین خدا دوباره نو و تطهیر می‌شود و به زندگی معنوی ملت جان دوباره می‌بخشد. با این فرض که نوشدگی خودِ زندگی با جین‌گو و سنت‌های آیینی باستانی ادواری آن نمادین می‌شود، برچسب پس از جنگ کوکورو نو فوروساتو یا *وطن معنوی*، خصوصاً مناسب است.

با این همه، مطابق بخش‌های فراوانی از جامعهٔ ژاپنی، که برایشان جهان امپراطوریت از نظر سیاسی و فرهنگی امر مطرودی است، فکر ایسه به عنوان کوکورو نو فوروساتو هراس‌انگیز است: اگر مایهٔ دلواپسی آیوی را از او قرض بگیریم، این فکر یادآور *غیرعادی* آن تجدید قوای بالقوهٔ نه فقط سنت فرهنگی خوب، بلکه [یادآور] تصورات ذات‌گرای[1] مرکزیت نمادین نهاد امپراطوری در یک ملت متحد و همگن است. با این همه، اگرچه در ساخت تصویر بعد از جنگ جین‌گو، از نظر کلامی ـ ریتوریک ـ می‌توان *فرهنگ* را به جای *سیاست* علنی گذاشت، دلیل وجودی جین‌گو به هر حال به صورت ایزدکده‌ای باقی می‌ماند که وقف آیینهٔ مقدس امپراطوری شده که معنی تلویحی‌اش این است: وفاداری به تقدس این مرکز که با امپراطور تجسم یافته است و با همبستهٔ عینی آماته راسو در شیء آیینه، و همین‌طور باور ملی‌گرایانه به همگنی فرهنگی کُکومین[2] ـ مردم ژاپن ـ تجلی یافته است. به رسمیت شناختن تقدس جین‌گو به عنوان ایزدکده‌ای وقف پرستش خدای امپراطوران، به این طریق تقویت شده است: با عدسی‌های ابهام‌انگیز عکاسی ـ که این، در کار عکاس‌های جوان‌تر جین‌گو، تصاویر یک جین‌گوی تاریک و ناشناخته را می‌سازد ـ یا با عدسی‌های تلویزیون ملّی که نمایش گستردهٔ

---

1. essentialiest

2. Kokumin

جین‌گو را روی آنتن نفی می‌کند، در حالی که نگاه خاص خود را با محدود کردن دامنهٔ دید عدسی‌های خاص خود تدوین می‌کند. این طنز بزرگ فرایندی است که به وسیلهٔ آن جین‌گو و شیکی‌نن سن‌گو پیش چشم عامَ عریان شده‌اند. بینندگان عکاسی یا تلویزیون به جای آنکه بتوانند نگاه نافذی به آداب مقدس جین‌گو بیندازند، فقط می‌توانند یک تصویر آیینه‌ای شیکی‌نن سن‌گو را از طریق عدسی‌هایی تصور کنند که بیش از آنچه آشکار کنند، پنهان می‌کنند.

ولی این حرف برای این نیست که استدلال کنیم حضور رسانه‌ها در این آداب و گزارش آنها در باب جین‌گو و جهان آیینی آن وسیلهٔ مهم نقدند. از روی زمان‌بندی برنامه‌های تلویزیون معلوم می‌شود موقعی که خدای جین‌گو به صحن‌های ایزدکدهٔ جدید منتقل می‌شود، این جور نیست که همهٔ ژاپن مایل باشد رو به جین‌گو تعظیم کند. با این همه، یادآوری این نکته مهم است که پیوستگی‌های تاریخی روشنی در ساخت تصویر جین‌گو هست که از دگرگونی‌های سیاسی دوره‌های پیش و پس از جنگ فراتر می‌رود. در دورهٔ کنترل دولت بر ایزدکده‌ها، علاوه بر تکثیر تصاویری که مرکزیت جین‌گو را بر جغرافیای جدید امپراطوریت تأکید می‌کردند، تصاویر مشارکت مردم در آدابی مثل اوشیرایشی‌موچی گیوْجی نیز به عنوان قسمتی از بلاغت دربارهٔ جدایی‌ناپذیری پرستش شاهانه و عام مردم در ایزدکده‌ها منتشر شد. از قضا، در این معنا تجدید قوای پس از جنگ جین‌گو به عنوان یک محل تجربهٔ دینی و حافظهٔ فرهنگی مردم، در یک سطح، گسترش تصویرسازی پیش از ۱۹۴۵ جین‌گو است. به عبارت دیگر، حتی اگر بُعد شاهانهٔ جین‌گو در بسیاری از تصویرهای عمومی از جنگ جهانی دوم به بعد کوچک شده باشد، باز به خاطر ارزش هنری، معماری و فرهنگی ایزدکده‌ها و این آداب، تصاویر مشابه مشارکت مردم در آداب جین‌گو همچنان به عنوان یک نمایش وفاداری به یک هستهٔ نمادین ظاهر می‌شود، خواه به

صورت سیاسی آشکار تعبیر شده باشد، خواه، به جای آن، به صورت فرهنگی و سنتی. خلاصه، جین‌گو آن‌طور که تصویرش در جهان نشان داده شده، برای جامعهٔ معاصر ژاپنی به صورت یک نماد نیرومند چندارزشی باقی مانده است، با وجود بگومگویی که پیرامون تاریخ جدید آن درگرفته: واقعاً، وطن معنوی جامعهٔ معاصر ژاپنی است که در آن ناهمخوانی‌ها و تناقضات، عمیقاً خانه کرده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

1. I borrow this translation of the term *shirinen Sengu* from Felicia Gressitt Bock, The first Western scholar to have published on the rite (bock, "The Rites of Renewal at Ise," *Monumenta Nipponica* 24, no.1 [1974]: 55-68. Literally, the term *Shirinen Sengu* means "the transfer/removal of the shrine(s) at specifred intervals."
2. *Kotaijingu gishikicho* (*Ritual Records of the Great Imperial Shrine*), Shintotaikei, Jingu section, 1: 311-502 (804: Tokyo: Yoshikawa, 1979); also *Engishiki*, in *Kokushi taikei*, 3 vols. (927; Tokyo: Yoshikawa, 1992). For an English translation, see Felicia G.Bock, Trans., *Engi-shiki: Procedures of the Engi Era* (Tokyo: Sophia University Press, books 1-5, 1970, books 6-10, 1972). In addition, Bock has translated books 16 and 20 of the *Engishki* in her *Classical Learning and Taoist Practices in Early Japan, with a Translation of Books, XVI and XX of the Engi Shiki*, Occasional Paper no.17, Center for Asian Studies, Arizona State University, 1985.
3. Samuel Weber, "Television: Set and Screen," *Mass Mediauras: Form, Technics, Media* (Stanford: Stanford University Press, 1996), 116. For more on the compression of time and space, see also David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Cambridge, Mass: Blackwell, 1990), 226-359.
4. See Weber, "Television," *Mass Mediauras, 124.*
5. On the United Kingdom, see David Chaney, *Fictions of Collective Life: Public Drama in Late Modern Culture* (New York: Routledge, 1983), 130. ON Japan, see NHK (Nippon Hoso Kyokai), *so Years of*

Japanese Broadcasting (Tokyo: NHK, 1997); see also Takashi Fujitani, electronic Pageantry and Japans "Symbolic Emperor," *Journal of Asian Studies* 51, no.4 (November 1992): 824-50.

6. On the notion of media events, see the work of Daniel Dayan and Elihu Katz: *Media Events: The Live Broadcasting of History* (Cambridge: Harvard University Press, 1992): "Electronic Ceremonies: Television Performs a Royal Wedding," in Marshall Blonsky, ed., *On Signs* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985), 16-32; and "Armchair Pilgrimages: The Trips of Johns Paul II and Their Television Public, an Anthropological View," *On Film* 13 (Fall 1984): 25-34.
7. On the ambivalence of television; see also Regis Debray, L'Etat Seducteur: *Les Revolutions Mediologiques du pouvoir* (Paris: Gallimard, 1993). On the control of "subnarratives" in the Japanese context, see Fujitani, "electroni Pageantry."
8. See Pierre Bourdieu, *Sur La Television* (Paris: Seuil, 1996). ON this argument, with particular reference to televised reports of the Gulf War, see: Jean Baudrillard, *La Guerre du gofle na pas eu lieu* (Paris: Galilee, 1991); Noam Chomsky, *Media Control: The Spectacular Achievements of Propaganda* (New York: Seven Stories Press, 1991); and especially Paul Virilio, *L'Ecrans du desert: Chroniques de guerre* (Paris: Galilee, 1991).
9. Weber, "Television," *Mass Mediauras*, 110.
10. Tokyo Asahi Shinbun, September 8, 1929.
11. Watatanabe Yoshio, "Satsuei zakki" in Watanave Yoshio, *Ise Jingu* (Tokyo: Heibonsha, 1973), 32.

12. Yamada Takashi, "Ninagawa Shikitae no Jingu Shinpo kensa," *Mizugaki* 178 (Autumn 1997): 42-46 (Ise: Jingu Shicho, 1997).
13. Jingu Shicho, *Sengu yokai* (Ise: Jingu Shicho, 1929), I; Miyaji Naokazu and Sakamato Kotaro, *Jingu to Shikinen Sengu* (Tokyo: Seikei Shobo, 1929)
14. Inoue Shoichi, *Tsukurareta Katsura Rikyu shinwa* (1986; Tokyo, 1992).
15. Bruno Taut, *Fundamentals of Japanese Architecture*, Kokusai Bunka shinkokai Publications series B, Nno.23 (Tokyo, 1936-37); Taut, *Nihonbi no saihakken* (Tokyo: Iwanami Shoten, 1962); Taut, *Das japasiche Haus und sein Leben* (1937; Berlin: Mnn, 1997).
16. See Inoue, *Tsukurareta Katsura Rikyu Shinwa.*
17. For a statement of purpose by the Kokusai Bunka Shinkoai, see its English language document, *Society for International Cultural Relations: Prospectus and Scheme* (Tokyo: Society for International Cultural Relations, 1934).
18. Watanabe Yoshio (1907-2000) graduated from the Tokyo School of photography in 1928 and worked for the Oriental Shashin Kogyo until 1934. Beginning in 1930 he joined a photography atelier, the Shinko Shashin Kenkyukai, whit did photographic reports on cities. In 1937, he was commissioned by the International Tourist Bureau in the Ministry of Railways to produce murals for the Japanese pavilion at the Paris World Exhibition. After the war, beginning with his photography's of Jinju, he became Japan's most notable photographer of architecture.

19. Watanabe Yosio, "Satsuei zakki," 33.

20. Kokusai Bunka Shinkokai, *Architectural Beauty in Japan* (Tokyo: Kokusai Bunka Shinkokai, 1955).

21. Watanabe Yasutada and Watanabe Yoshio, *Ise to Izumo*, text by Watanabe Yasutada, Photographs by Watanabe Yosio, *Nihon no bijutsu*, vol. 3 (Tokyo: Heibonsha, 1964); Watanabe Yoshio, Kawazaoe Noboru, and Fukuyama Toshio, *Ise: Nihon on yashiro* (Tokyo: Bijutsu shuppansh, 1963); Kawazoe Noboru and Watanabe Yoshio, *Ise Jingu* (Tokyo: Heibonsha, 1973); Watanabe Yoshio, "Zuban Kaisetsu," in ibid., 8; Watanabe Yoshio, "Jingu wo sasshit," in Watanabe Yoshio, *Jingu to Ise-ji*, Nihon no bi: Gendai nihon shashin zenshu, vol. 12 (Tokyo: Heibonsha, 1979); Watanabe Yoshio, *Ise Jingu Izumo Taisha*, Nihon Meikenhiku shashin senshu, vol. 14, tex by Inagaki Eizo and Umehara Takeshi, Photographs by Watanabe Yoshio (Tokyo: Shinchosha, 1993).

22. Aerial view of the old and new sanctuaries, naiku. Photograph by Watanabe Yoshio, 1973 in the Japan Foundation, ed., *The Beauty of Japan Photographed* (Tokyo: Japan Foundation, 1998), 13.

23. "Chopsticks and an Offering of Rice for the Deity in Jingu," Photograph by Watanabe Yoshio, 1971. Reproduced In *Taiyo* 386 (August 1993): 22.

24. Cover picture of an envoy's reading of an imperial pronouncement to the deities, Heishiki, Outer Shrine. Photograph by Watanabe Yoshio, 1973 (?), in Kodansha, ed., *Ise, Izumo*, text by Obayashi Taryo, Photographs by Watanabe Yoshio, *Santuaries of the World*, Vol. II (Tokyo: Kodansha, 1980).

25. Watanabe Yasutada and Watanabe Yoshio, *Ise to Izume*.
26. Soga Tetsuo, ed., *Jingu Dairokujukkai Jingu Shikinen Sengu* (Tokyo: Shogakkan, 1975), 173-94.
27. Born in San Francisco, Ishimoto Yasuhiro (1921-) was trained at the Institute of Design in Chicago. Beginning in 1953 he photographed the Katsura Imperial Villa, pictures of which were published in 1960 as *Katsura*, with texts by Walter Gropius and Tango Kenzo. Also know for his snapshots of Chicago street scenes, Ishmoto has long been recognized as one of Japan's premier photographers.
28. Nishikawa Mo (1925-) Studied Photography under Domon Ken (1909-90), know for his realistic pictures of Hiroshima in the 1950's and of the Horyuji Temple. Nishikawa's principal works include photographic studies of the Katsura Imperial Villa, Beijing, and the Himeji Castle.
29. Ishimoto Yasuhiro, *Ise Jingu* (Tokyo: Iwanami Shoten, 1995).
30. Nishikawa's Mo and Tanaka Seiji, *Seiiki Ise Jingu*, text by Naito akira and Yano Ken'ichi, photographs by Nishikawa Mo and Tanaka Seiji (Tokyo: Gyoseisha, 1994).
31. Ishikawa Bon (1960-) studied at the Tokyo School of Photography before working as a photojournalist for the *Ise Shinbun*. Since 1990 he has worked as a freelance photographer. He has published photo essays on *Peoples and Religious beliefs of Asia (Ajia no minzoku to shinko)* an, most recently, on Jingu's shikinen.
32. Ishikawa Bon, *Ise Jingu Sengu to sono higi*, text by Ueda Masaaki, Yano ken'ichi, and Ishikawa Bon photographs by Ishikawa Bon (Tokyo: Asashi Shinbunsha, 1993).

33. Ishikawa Bon, "Kamigami no ikizukai ga kanjirareru kokei," in ibid., 158-59.
34. "Tokushu Hozonban Ise Jingu Sengu to Shinji," *Asahi Gurafu, October 29, 1993; Asahi Shinbunsha, ed.,* Ise Jingu to Nihon no Kamigami (Tokyo: Asahi Sinbunsha, 1993).
35. Watanabe Yoshio, cited in Sawamoto Noriyoshi, "Watanabe Yoshio no shashin," in Watanabe Yoshio, *Watanabe Yoshio no me: Ise Jingu,* text by Sawamoo Noriyoshi, Yano Ken'ichi, and Matsumoto Norihiko, photographs by Watanabe Yoshio (Tokyo: Shinchosha, 1994), 109-12.
36. Tokai Television, "Shinpi no emaki: ISe Jingu Shikinen Sengu," October 4, 1973, 6:00 to 6:30 P.M.
37. NHK Nagoya, "Shinsen: Hatsu Kokkai, Ise Kamigami no kenritsu," November 4, 1984: distributed by video for sale beginning in 1990.
38. *Jingu Meiji saishiki*, 19 Vols. (Ise: Jingu Shicho, 1875).
39. http://www.ibm.park.org/Japan/hometown.ise/jingu/jgjune.htm, produced by IBM, March 31, 1997. The official website of the Grand Shrines of Ise (http://www.isejingu.or.jp), established by the bureaucracy of Jingu Shicho in 2000, Provides another virtual gateway into things Jingu.
40. NHK (Nippon Hoso Kyokai): so Years of Japanese Broadcasting, 46.
41. Ibid., 223.
42. Ibid., 256-57.
43. For a description of this process, see Nakanishi Masyauki, "Shuzai, Hodo nit suite," *Mizugaki* I58 (April 1, 1991): 7-18 (Ise: Jingu Shicho, 1991).

44. "Ise zatsubun," *Zenkoku Shinshokukai Kaiho* 74, no.161 (September 20, 1905): 181.
45. Jingu Shicho, "Sengu Shinbun tsushindan ni kansuru ken," *Jingu Koho 60* (September 9, 1929): 83-84 (Ise: Jingu Shicho, 1929).
46. Shibukawa Ken'ichi, "Sengo, Shinto no ayumi," in Sinto Bunkakai, ed., *Meiji ishin Sinto Hyakuneshi*, vol.I (Tokyo: Shinto Bunkakai, 1966), 316.
47. Ichimura Hiroshi, Kinoshita Shiro, Et al., "Ise Jingo sengo shuzai wo kataru," *Eiga Terebi gijutsu 257* (January 1974): 39-47.
48. Suzuki Shoichi, "Sengoyo shuzai Hodo nit suite," *Mizugaki* 100 (December 1973): 60-63 (Ise: Jingu Shicho, 1973).
49. Jingu Shicho somubu Kohoka, ed., "Sengusai jimukyoku kohobu hokokusho," upublished manuscript (Ise: Jingu Shicho, February 1994).
50. Jingu Shicho Somubu Kohoka, ed., "Dairokujuikkai Jingu Shikinen Sengu Hodo Shiryo," unpulished manuscript (Ise: Jingu Shicho, October 1993).
51. Hara Tadayuki, "Sengyo no koho katsudo nit suite," *Mizugaki 166* (January 20, 1994): 53-59 (Ise: Jingu Shico, 1994)
52. Ibid., 59.
53. Tokai Terebi, "Shinpi no emaki: Ise Jingu Sengu," broadcast October 2, 1973.
54. NHK (Tsu) "Live" program on the 1993 Shikinen Sengu: "Dairokujuikkai Shikinen Sengu: ISe Jingu kara chukei" ("The 6IST Shikinen Sengu: Live from Ise Jingu"), Broadcast in the Kinki Region, 11:15 to 11:45 P.M., October 2, 1993.

55. For and English translation of the rules that govern NHK broadcasting on the Shikinen Sengu, see NHK (Nippon Hoso Kyokai), *so Years of Japanese Broadcasting.*
56. See Fujitani, "Electronic Pageantry and Japan's 'Symbolic Emperor,'" for an analysis of this process.
57. Hara Tadayuki, "Sengyo no koho katsudo nit suite."
58. Mie Television, "O-Ise-san" series, program number 13: "Sengyo," Broadcast in Mie prefecture, October 2, 1993, 7 to 9 P.M.
59. TokaiTelevision,"shinpinoemaki Ise Jingu Shikinen Sengu," featuring commentary by sakurai Katsuoshin Broadcasr in the Kinki region, Oct. 4, 1993.
60. NHK Nagoya, "Nihon Mannaka kiko: Mori ikite, hito tsudou," broadcast in the Kinki region, October 2, 1993, 7 to 8 P.M.
61. NHK kyoiku terebi, "Doyobi formu, nijuisseiki in okeru Nihon no sentaku: keizai taikoku Nippon, sono kadai wa," broadcast on NHK Cannel 3 , October 2, 1993, 9:45 to 11 P.M.
62. Kawaai Shinnyo, "Sengu to masukomi," in Shinto Seinez zenkoku kyogikai and Jingu Shikinen Sengu no kokoro wo mamoritsuateru iinkai, eds., *Sinto Seinen Zenkoku Kyogikai to Shikinen Sengu* (Tokyo: Shinto Seinen Zenkoku Kyogikai, 1997), 24-57.
63. Hatakake Seiko, *Nihon Kokkoa ni totte Jingu to wa nanika*, Ise Jingu sukeikai sosho, I (Ise: Ise Jingu Sukeikai, 1995).
64. Mariln Ivy, *Discourses of the Vanishing: Modernity, Phantasm, Japan* (Chicago: University of Chicago Press, 1995).
65. Ibid., 26.
66. Ibid., 107.

۱۶

بازسازی هندوییسم:[1]
مطایبه‌ای با والْمیکی خالق حماسهٔ رامایانه

جولیوس لیپنر
ع. پاشایی

هندوییسم را نباید به چشم یک پدیدهٔ یکپارچه نگاه کرد، بلکه باید آن را چندلایه و چندوجهی دید. از این گذشته، به اعتقاد من، هندو بودن به نوعی جهت فرهنگی داشتن است؛ یعنی با هندوهای دیگر در الگوهای مشترک یا دست‌کم در الگوهای همپوشِ سخن، رفتار و ذوق زیبایی‌شناختی سهیم بودن است. خلاصه، داشتن مانتالیته[2] یا ذهنیت خاصی است. مقصود این است که لازمهٔ هندو بودن اختصاصاً داشتنِ مذهب هندو نیست، گرچه شاید این‌طور بوده که بیشتر هندوها در تاریخ چندهزاره‌ای این تمدن، شاید به این یا آن معنی آیینی یا نهادی، دینی بوده‌اند. معنی دیگرش هم این است که آنچه هندو را تعریف می‌کند، محتوای خاص باور دینی یا غیردینی یا مجموعهٔ معینی از آیین‌ها یا اعمال سلوک نیست، بلکه نوع خاصی از رویکرد به جهان است یا، بفهمی‌نفهمی، همسویی تلویحی یا تصریحی با

۱. A Remaking of Hinduism?؛ در متن مقاله حس می‌کنم نویسنده remaking را به دو معنی به‌کار می‌برد: یکی *بازسازی* و آن یکی *فیلم دیگری از روی یک موضوع ساختن*.(م.)

2. Mentalité

این رویکرد است. این ربطش آن موقعی معلوم خواهد شد که ما مسئلهٔ هویت هندو را بعداً در این جُستار بررسی کنیم.

به این نحو، هندوییسم، نه اعتقادی است نه یکپارچه ـ و در حقیقت ـ نه لزوماً دینی است و اصطلاح *هندوییسم*، موقعی که در معنای دینی به‌کار برده می‌شود، برچسبی است برای خانواده‌ای از ایمان‌ها یا مجمعی از دین‌ها که پایه‌اش بر خویشاوندی اندیشه و عمل است؛ آنجا که گروه‌های گوناگونی که درگیرِ تنظیم این شاخصه‌ها هستند، نسبتاً خودمختارند. می‌دانم که این توصیف، تعدادی پرسش اساسی برمی‌انگیزد، به‌ویژه اگر به تقابل‌های پایه‌ای چشمگیری که هندوییسم با ایمان‌های معروف به ابراهیمی (یهودیت، مسیحیت و اسلام) دارد توجه داشته باشیم. در مقاله‌ای که خیلی وقت نیست چاپ شده، از این برداشت از هندوییسم دفاع کردم و نمی‌توانم آن استدلال را اینجا تکرار کنم[۱] ولی از آنجا که به نظر می‌رسد انگیزهٔ دینی در ساختن هندوییسم، از کهن‌ترین تاریخ آن تا امروز رواج داشته است و از آنجا که این هندوییسم، دینی است ـ هرچند گهگاه با وابستگی‌های سیاسی ـ که عموماً در خبرهاست، من در این جُستار روی هندوییسمِ دینی متمرکز می‌شوم.[۲]

حالا باید در برداشتمان از هندوییسم روشنگری دیگری بکنیم. این مربوط می‌شود به تمایزی که بین *سنت درست‌پندار* [هندوییسم] و برداشت‌های عامیانهٔ آن، یا به عبارت دیگر، بینِ *سنت بزرگ* و *کوچک* ـ یعنی برداشت‌های محلی آن ـ هست. سنت درست‌پندار،[1] شاید برخلاف انتظار ما، یکپارچه نباشد ولی متن آن را عموماً برهمن‌ها یا کاستِ (طبقه) پریستار ساخته و پرداخته‌اند که به شکل الگوهای گفتار و اندیشه ـ که دستوری یا هنجارگذار، مردمرکز و سلسله‌مراتبی است و به سانسکریت گفته و نوشته شده ـ منتقل شده است. زندگی سنت‌های کوچک، برعکس سنت بزرگ، خودجوش‌تر و

---

1. orthodox tradition

بیشتر مبتنی بر جشن است و به شیوه‌ای که مساوات‌طلبی بیشتری در آن است، به طرف تأیید یک نقش اجتماعی متمایز برای زنان و تثبیت ارزش زبان بومی می‌رود. با این همه، رابطهٔ میان برداشت‌های سنسکریتی و عامیانهٔ در یک موقعیت معین، گرایش به آن دارند که رابطه‌ای هم‌زیست باشند؛ اینها غالباً در یکدیگر رخنه کرده و در هم تأثیر می‌گذارند، طوری که مرزهای مفهومی و رفتاری بین این دو منفذ دارند [به همدیگر راه دارند].[۳] شخص می‌تواند این را در نمونهٔ اصلی تعهد هندو ـ که من آن را در این جستار بررسی می‌کنم ـ یعنی دین حماسی،[۱] ببیند.

در اواخر سپتامبر ۱۹۹۵ یک رویداد رسانه‌ای کلاسیک، که متضمن تصویری از هندوییسم بود، جار و جنجال به پا کرد. پوشش خبری گسترده‌ای پیدا شد که در هند و هر جای دیگری «مردم [هندوها] برای پیشکش‌کردن شیر به بت‌ها هجوم آوردند» ـ آن‌طور که کریستوفر تامس،[۲] خبرنگار *تایمز* در ۲۳ سپتامبر از دهلی گزارش داد ـ می‌گویند بت‌ها، که بیشترشان خدایان شَیوه[۳] ـ شیوا ـ بودند، مقادیر هنگفتی شیر مکیدند. از این پدیده تبیین‌های گوناگونی کرده بودند. بعضی می‌گفتند یک معجزه بود به «نشانهٔ اینکه قرن آینده قرن هندو خواهد بود» یا «روان بزرگی به جهان آمده [بود]». دیگران متوسل به راه‌حل‌های علمی شدند که متضمن ماهیت اثر مویینگی[۴] و کیفیت جذب مادهٔ برخی از بت‌ها بود، حال آنکه کسان دیگر، در آن، توطئهٔ سیاسی گروه‌های جناح راست را می‌دیدند که می‌خواستند هندوها را در هند و دور جهان متحد کنند یا تلاش پریستارهای[۵] ـ تشنهٔ

---

۱. مقصود دینی است که در دو حماسهٔ رامایانه (Rāmayana) و مهابهاراته (Mahābhārata) آمده است.(م.)

2. Christopher Thomas

۳. Shaiva؛ مکتب شیواپرستی.(م.)

4. capillary action

۵. priest؛ پریستار را برای کاهن یا روحانی اصطلاح کرده‌اند. در این مقاله مقصود از پریستار برهمن است.(م.)

قدرت ـ دسیسه‌گر بود که می‌خواستند از راه‌هایی مثل هیپنوتیزم یا هیستری همگانی دست به *کلک قرن* بزنند.

جالب آن شیوه‌ای است که هم هندوها از آن طریق شکل‌های گوناگون رسانه‌ها را به بازی گرفتند و هم رسانه‌ها آنها را. بنا بر گزارش یک چنین عوامل ارتباطی ـ مانند کامپیوتر، مطبوعات، تلویزیون و تلفن ـ همان پدیده ظرف یکی دو روز در خانه‌ها و معابد هندوهای سراسر دنیا در موقعیتی که می‌توان آن را همبستگی *هندو* خواند، تکرار می‌شود. این موقعیت، مرزهای سیاسی، دینی و اجتماعی را میان‌بر می‌زند.[۱] البته انرژی‌ای که رسانه‌ها اینجا از خود نشان دادند برای هندوییسم ذخیره نشده بود. رسانه‌ها موقعی که مناسب مقاصدشان باشد برای کل حوزهٔ رویدادها ـ دینی یا غیردینی ـ بدون توجه به خاستگاه‌های فرهنگی و غیر آن، پویا و کارآمدند. همان‌طور که خاطرنشان خواهیم کرد، آنچه درخور توجه است، رویکرد آنها به هندوییسم است.

از این گذشته، یکی از شاخصه‌های این گزارش، که البته ویژگی متمایز آن نیست، شیوهٔ به تصویر کشیدن یک رویداد دینی بود؛ به این معنی که آن را به این شکل‌ها نشان می‌داد: به صورت احتمالا یک حقه‌بازی یا خرافه، به صورت یک برخورد بالقوهٔ با علم و یک ویژگی دیگر (که اهمیتش کمتر از آنهای دیگر نیست)؛ یعنی به شکل چیزی حیرت‌انگیز یا عجیب و غریب. دربارهٔ این آخری، پوشش رسانه‌ای هندوییسم متمایز می‌شود. هندوییسم و قالب فرهنگی آن را سوژهٔ تمام‌عیارِ عجیب‌غریب و خنده‌دار تصور می‌کنند. این ادراک هر گونه تمایزی را که باَید میان وجوه مختلف نمایش رسانه‌ای گذاشته شود ـ یعنی مثلاً میان صورت و محتوای تصویر بصری تلویزیون و رسانهٔ خطی رادیو یا چاپی روزنامه ـ نادیده می‌گیرد.[۴]

---

۱. مقاله گزارش می‌دهد که پدیدهٔ شیرنوشی نه فقط در هند، بلکه در اجتماعات هندوی سنگاپور، ایالات متحده، اندونزی و بانکوک هم اتفاق افتاد.

خواه کاشفان دلیر غربی را به صرف خوراک مغز میمون دعوت کنند یا آنها را در حین فرار از چنگ محبان متعصب کالی[1] (بانوخدای اهریمن‌خو) در فیلم *ایندیاناجونز و معبد نفرین‌شدگان* تشویق کنند ـ تم سواری هیجان‌انگیز اخیر در دیزنی‌لند؛ آیا حدی بر کاریکاتورهایی که کانون‌های دینی کلیدی هندوییسم در غرب از آن تبعیت می‌کنند وجود ندارد؟ ــ خواه مستند تلویزیونی یا رادیویی دیگری دربارهٔ اعمال تنتریک[2] (شامل سکس و مرده‌دوستی) یا جشن‌های تماشایی و عجیب یا وضعیت‌های ناممکن یوگیانه یا گوروهای[3] بدنهاد ـ که دست کمی از باجگیرهایی ندارند که پااندازی می‌کنند و مواد پخش می‌کنند ـ نمایش دهند، رسانه‌ها معمولاً هندوییسم را به طریقی جار و جنجالی تصور می‌کنند یا به تصویر می‌کشند؛ به‌ویژه در غرب، تصویر رسانه‌ای آن باید *بیگانهٔ دیگر*[4] باشد؛ از یک طرف یک نشانهٔ متناقض‌نما دارد ـ یعنی از نظر فرهنگی مقایسه‌پذیر نیست ـ و از طرف دیگر یک حد افراطی و یا هشداردهندهٔ رفتار انسانی را نشان می‌دهد.

در غرب، این تصویر هندوییسم، تاریخی کاملاً طولانی دارد و مشتق از گرایش‌های هنوز نافذ دکارتی[5] یا [عصر] روشنگری است، حال آنکه در قرون وسطا و دیوانگی رُنسانس،[6] بیگانهٔ دیگر، ابله مجنون [یا، بُلَهای مجانین] ـ هر چه دلتان می‌خواهد بگویید ـ همچنان یک هدف آموزش و قابل احترام بود، «ابله مجنون فقط یکی از کل یک سلسله‌شخصیت‌هایی [بود] که وجود نامعقولش گواهی بر محدودیت‌های عقل بود».[۵] صدای

---

1. Kali
2. tantric
3. guru
4. the alien other .alien بیگانه یا موجودی است که از جهان دیگر آمده است (مثل مریخی‌ها و مانند اینها) که موضوع بسیاری از بازی‌های ویدئویی هستند. مختصات این موجود از نظر نویسنده، پس از این گفته خواهد شد.(م.)
5. Cartesian
6. the Renaissance unreason گمان می‌کنم نویسنده اشاره به چیزی از نوع کتاب *در ستایش دیوانگی* اراسموُس، نویسندهٔ عصر رُنسانس دارد.(م.)

دکارتی روشنگری طالب فرمانروایی کلی خرَد بود. خرد انسان، معیار همه چیز بود؛ خرد انسان یعنی آن‌طور که خردگَرایی[1] غربی تعیین می‌کرد. بیگانهٔ دیگر یا سرکوب‌شده، انسان‌زدایی‌شده یا خردگریز گردید تا از خودمختاری عقل بگریزد یا به صورت یک بازتابِ رنگ‌پریده یا پَستِ یک خودِ هنجارگذارِ غربی، صورت معقول به خودَ گرفت؛ (در برخی مَوارد شکل همزاد را به خود می‌گرفت).

در طی رشد استعمار بریتانیا در هند، که روزگارِ کیا و بیای آن نیمهٔ دوم قرن نوزدهم و چند دههٔ اول قرن بیستم است، بیگانهٔ دیگرِ هندو تابع این فرایند پروکروستی[2] بود. هندوییسم، دینِ religio tremenda et pascinans شد؛ یعنی به طرز هراس‌انگیزی عقل‌گریز یا به طرز افسون‌گرانه‌ای عجیب. به این ترتیب یک ویژگی کلیدی بازی قدرت استعماری این بود که تصویری از *هندو* بسازد که فقط به درد منقاد و متمدن شدن ـ اگر نه یکسره مطرود شدن ـ بخورد؛ متمدن یعنی غربی‌بودن یا شدن از نظر هنجارهای گفتار، باور و رفتار.

در سال ۱۸۳۵، کمیتهٔ آموزش عمومی حکومت بریتانیا در هند، مانده بود که آیا باید از آنهایی حمایت کند که از هزینه کردن حکومت در ارتقای آموزش به زبان‌های سانسکریت، عربی و فارسی (طرفداران شرق) حمایت می‌کردند یا از آنهایی که می‌خواستند رسانهٔ آموزش عالی زبان انگلیسی باشند (طرفداران انگلیسی). رئیس تازه‌رسیدهٔ کمیته، تامس ببینتون مَکولی،[3] پیش‌نویس استادانه‌ای تهیه کرد که ثابت شد نقطهٔ عطفی است نه فقط برای

---

1. rationalism

۲. procrustean منسوب به پروکروستش Procrustes، غول یونانی. می‌گویند این پروکروستش تخت‌های آهنی (procrutean bed) داشت که اسیرانش را روی آنها می‌خواباند و اگر کوتاه بودند آنها را می‌کشید و اگر بلند بودند، کوتاهشان می‌کرد تا اندازه تخت شوند. عبارت، به معنی ایجاد تطابق به ضرب و زور و با وسایل ظالمانه است.(م.)

3. Thomas Babington Macaulay

خط‌مشی آموزش و پرورش در هند، بلکه برای ایجاد یک معنی نوی هویت در میان نخبگان هندو.

مفروضاتی که پیش‌نویس مکولی مبتنی بر آنها بود، جالب‌اند:

> ما باید مردمی را تربیت کنیم که در حال حاضر از طریق زبان مادری‌شان نمی‌توانند آموزش ببینند. باید یک زبان بیگانه به آنها بیاموزیم... آن زبان چه باید باشد؟ نیمی از کمیته معتقدند که آن زبان باید انگلیسی باشد. نیمهٔ دیگر قویاً عربی و سانسکریت را توصیه می‌کنند. کل مسئله به نظر من این‌طور می‌رسد چه زبانی بهترین ارزش دانستن را دارد. من هیچ دانشی از سانسکریت یا از عربی ندارم ولی هرگز کسی [طرفدار شرق] را ندیده‌ام که بتواند این را انکار کند که یک قفسه از یک کتابخانهٔ خوب اروپایی به همهٔ ادبیات بومی هند و عربستان می‌ارزد... اصلاً لازم نیست خواست‌های زبانمان [انگلیسی] را خلاصه کنیم... هر که آن زبان را بداند، آمادهٔ دستیابی به همهٔ ثروت فکری پهناوری است که فرزانه‌ترین ملت‌های روی زمین آن را در طی نود نسل به وجود آورده و ذخیره کرده‌اند... قبول دارند که یک زبان [سانسکریت یا عربی] از دانش مفید سترون است. [آیا] ما باید آنی را که خرافات عظیمی به بار می‌آورد تعلیم بدهیم، باید تاریخ دروغین، نجوم دروغین، طب دروغین را تعلیم بدهیم، چون آنها را همراه یک دین دروغین می‌یابیم... فکر می‌کنم روشن باشد که... ارزش دانستن انگلیسی بیش از سانسکریت یا عربی است... که سانسکریت یا عربی نه زبان حقوق‌اند نه زبان دین و ادعای خاصی به حمایت و ترغیب ما ندارند؛ و این امکان هست که از بومیان این کشور کلاً دانشمندان انگلیسی خوبی بسازیم و کوشش‌های ما باید به سوی این هدف هدایت شود.[۶]

این بند پر از مفروضاتی است که از هندو، همان *بیگانهٔ دیگرِ* متناقض دیگری می‌سازد که پیش از این گفتیم؛ یعنی ناشناخته و پَست («من هیچ

دانشی از سانسکریت یا از عربی ندارم... کی توانست انکار کند که یک قفسه از کتابخانهٔ خوب اروپایی به همهٔ ادبیات بومی می‌ارزد»)، غیرعقلی و غیرانسانی (فرهنگ بومی «خرافات عظیمی به بار می‌آورد»، اینجا گند دروغ از هر نوعش بلند است) و همچنان تقلیدهای بالقوهٔ خودِ غربی («این امکان هست که از بومیان این کشور کلاً دانشمندان انگلیسی خوبی بسازیم»).

این دیدگاه، منحصر به مکولی نبود، بلکه نمایندهٔ خط غالبی در رویکرد استعماری غربی بود، تا اینکه نزدیک به هفتاد سال بعد خودکامهٔ اروپایی دیگری، این‌بار رئیس یک سازمان کلیسایی یا *نمایندهٔ رسولانی کلیسای کاتولیک رُمی* در شبه‌قاره، عالی‌جناب لادیسلائوس ـ میخاییل زایسکی[۱] توانست بگوید:

> فقط مسیحیت می‌تواند تمدن بیاورد. کفر، به هر شکلی که باشد، شاید گاهی ظاهر پستِ تمدن را به خود بگیرد ولی همیشه روان مردم را غرقه در بربریت و خرافه رها می‌کند. بیرون از مسیحیت هیچ تمدنی وجود ندارد. مسیحیت، اروپا را قارهٔ رهبر جهان کرد و تنها مسیحیت است که قدرت متمدن کردن کشورهای دیگر را در خود دارد. پس، من می‌گویم، پیشرفتِ ایمان کاتولیک در هند، پیشرفت هند است.[۷]

عیناً مثل مکولی، پیش‌فرض‌هایی در این مورد هست: تاریخ داشتن چیست؟ عقلانیت و دین حقیقی چیست؟ پیشرفت چیست و چه چیزی باید متمدن شود؟ تا همین امروز، هند، در گفتمان عامیانهٔ غرب، ناگزیر بوده است که با پیامدهای این رویکرد زندگی کند.[۸]

ولی به نظر می‌رسد که این وجه از فرهنگ‌پذیری، نه فقط در غرب، بلکه تا حد فزاینده‌ای حتی در میان خود غربی‌شدگان هند، بی‌وقفه قدرت گرفته است. روشنفکران هندو، که به‌ویژه در نیمهٔ دوم قرن

1. Monsignor Ladislaus - Michael Zaleski

نوزدهم ـ یعنی موقعی که زبان انگلیسی در این سرزمین، رسانهٔ مُجاز آموزش عالی شده بود ـ عناصر سازندهٔ این رویکرد را به شکل‌دهی هویت هندویشان اختصاص دادند. از این عناصر برای ایجاد تصویری معکوس از این نمایش استعماری استفاده کردند و همان‌طور که نگرش‌های رقیب سخت شد، این تقابل هم از نظر درون‌مایه شدیدتر شد. به این نحو، هندوها با این اتهام که خداپرستی[1] مسیحی بالاتر از چندخدایی[2] هندو بود، به مقابله برخاستند با این استدلال که *چندخدایی* هندو شکل برتر یکتاپرستی[3] بود (برای نمونه دیاننده سروَستی[4] [۸۳ـ۱۸۲۴] در یک برداشت؛ برهمه‌بَندب اوپَدیایی[5] [۱۹۰۷ــ۱۸۶۱] در برداشتی دیگر) یا جای خداپرستی مسیحی (تثلیث‌گرایی) را، به همان اندازهٔ جای چندخدایی هندو، یک‌گرایی[6] [یا توحید] هندو گرفته بود (برای نمونه رام‌موهَن رُی[7] [۱۸۳۴ــ۱۷۷۲]، سوآمی ویوکاننده[8] [۱۹۰۲ـ۱۸۶۳])؛ اگر مسیحِ زاهد تجردپیشه به صورت یک آرمان اخلاقی، ستایش‌پذیر بود، کریشنهٔ[9] ـ کریشنا ـ پویای بسیارسویه[10] به صورت کامل‌تر یا جامع‌تری این‌طور بود یا بدون کیفیات کارناوالی‌اش[11] (برای نمونه بنکیم‌چندره چترجی[12] [۹۴ــ۱۸۳۶]) یا دقیقاً به خاطر همان‌ها (برای نمونه برهمه‌بندب اوپدیایی)؛ دیگر آنکه اگر غرب در توسعهٔ علم، فناوری و تاریخ‌نگاری برتری داشت، به این هم معروف بود که از راه فتح و رقابت ظالمانه به ملت‌ها ستم می‌کرد، حال آنکه هند، اگرچه از نظر اقتصادی فقیر و از نظر علمی عقب‌افتاده بود، در قلمرویی

---

1. theism
2. polytheism
3. monotheism
4. Dayanand Sarasvati
5. Brahmabandhab Upadhyay
6. monism
7. Rammohan Roy
8. Swami Vivekananda
9. Krishna
10. The dynamic, many-sided Krishna
11. Carnivalesque
12. Bankimcandra Chaterjee

که به همان اندازه ـ اگر نه بیشتر ـ مهم‌تر از حوزهٔ پیشرفت مادی بود ـ یعنی تبحر و تجربهٔ معنوی (برای نمونه ویوکاننده) ـ بی‌همتا بود.

این طرحی که از ساخته شدن تقابل‌های وسیع و استانداردشدهٔ میان *غربی و هندو*، در میان طبقات متوسط هندو به دست دادیم، به خوبی در یک سلسله از نامه‌های تأثیرگذاری که برهمه‌بندب اوپدیایی برای بَنگه‌باسی،[1] هفته‌نامهٔ محافظه‌کار بنگالی، نوشته تصویر شده است.[۹] جالب اینجاست که اوپدیایی این نامه‌ها را در طی دیداری که در سال ۳ـ۱۹۰۲ از انگلستان می‌کرد، با یک چماق ایدئولوژیک در دست می‌نوشت.[۱۰] او رویکردهای غربی ـ که نماینده‌اش اساساً رویکردی بریتانیایی بود ـ و هندو را در زمینه‌هایی چون نگرش به طبیعت ـ پرکریتی[2] ـ ازدواج، قدرت و ثروت این‌جهانی و پایگاه و نقش زنان در جامعه، در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد. او اینجا چگونگی دو نگرش دربارهٔ زیبایی ـ روپ[3] ـ را با هم مقایسه می‌کند:

> چون انگلیسی‌ها **طبیعت** را به صورت موضوعِ لذت[4] درک می‌کنند، نمی‌توانند به زیبایی در صورت مرئی‌اش احترام بگذارند... یا آن را به طرزی مناسب گرامی بدارند... زیبایی (روپ) دو وجه دارد: فریبنده (مَدوُر)[5] و لطف‌آمیز (مَنگَل).[6] بالاترین شادی ذاتی موقعی احساس می‌شود که فریبنده و لطف‌آمیز ترکیب شوند... فریبنده آن است که از جاذبه‌اش شیدایی پیدا می‌شود و حواس پریشان می‌شود، فرد را به گرداب لذت می‌کشد. لطف‌آمیز در اساس متفاوت است؛ سرشتش بخشیدنِ خود است... انگلیسی‌ها زیبایی **طبیعت** را دوست دارند ولی نمی‌دانند چگونه باید به آن درست حرمت بگذارند. در آموزه‌های تمدن جدید

1. Ban˙gabāsī
2. Prakrti
3. Rūp
4. Sambhog
5. Madhur
6. Man˙gal

[یعنی غربی] بی‌شک، به زیبایی طبیعت جای والایی داده‌اند ولی در آن جایی برای جلوه‌های مقدس یا لطف‌آمیز آن وجود ندارد... برای [انگلیسی‌ها] **طبیعت** باید فقط با لذت مرتبط باشد و صورت لطف‌آمیز آن تیره شده است... [ولی] در متن مقدس *بَگَوَد گیتا*،[1] [طبیعت] چیزی شکوهمند و *لطف‌آمیز* است ـ خورشید در میان نورهاست... **گنگ** در میان رودها... ـ که به صورت چیزی به درستی نمادین، گرامی داشته می‌شود... بسیاری از مردم [با احساس غربی] معتقدند که اگر این شیوه‌های تفکر هندو از طریق نفوذ علم غربی اینگرِجی‌شیکشا[2] نابود شود، جهان از خسران بزرگی رنج خواهد برد.[۱۱]

گرچه اوپدیایی با اعتمادبه‌نفس درصدد است که اختلاف بین شیوه‌های هندو و غربی را در زمینهٔ بررسی زیبایی، از یک نقطهٔ شروع بومی به صورت نظریه درآورد ولی تلاش‌هایش همچنان مبتنی بر یک نظریهٔ انواع، به صورت جامعیت‌یافتهٔ آن است؛ یعنی بر این فرض استوار بود که در زمینهٔ ادراک زیبایی یک وجه هنجارگذار هندو و یک وجه هنجارگذار انگلیسی ـ که رویکرد غربی جذب آن می‌شود ـ وجود دارد. از این گذشته، این تقابل از نظر مقولاتی که وسیع‌اند ولی چندان فرقی با هم ندارند، صورت می‌گیرد: رویکرد هندو کاملا تقدس‌یافته، حرمت‌گذار و معنوی است؛ رویکرد غربی پوزیتیویستی و جسمانی است. یک چنین استراتژی‌ای، تقابل‌های مبهمِ شکل‌گیری هویت را ـ که ساخته و پرداختهٔ روشنفکران در مناظرات بی‌شمار آن دوره است ـ منعکس می‌کند؛ برای نمونه تقابل بین غربی و شرقی، *هندی* و *بریتانیایی*، *هندو* و *مسیحی* و مانند اینها. بعدها باز به این گرایش می‌پردازیم ولی همان‌طور که اوپدیایی و هموطنانش در میان نخبگان هندو به خوبی می‌دانند، ماشین چاپ به صورت ابزار اصلی آن زمان برای

---

1. *Bhagavad-Gītā*

2. Ingrejisikṣā

کمک به پیشبرد پروژه‌های نوسازی آنها در برابر بریتانیایی‌ها، به‌ویژه در ایجاد فهم نویی از هندوییسم دینی و هویت هندو به‌کار خواهد آمد.

رام‌موهَن رُی بنگالی (۱۸۳۴-۱۷۷۲) احتمالاً اولین هندیی بود که استفادهٔ بامعنایی از نوشتهٔ چاپی در بازآفرینی هندوییسم کرد. او تا موقعی که میدان را خالی کرده بود، برداشتش از هندوییسم اساساً به صورت یک قانون‌نامهٔ کُلی دَرمه[1] یا سلوک درست بود که می‌تواند بدون در نظر گرفتن اختلافات کاسْت،[2] جنس یا عقیده برای همه از طریق اتحاد آنها با وجود برین‌کمال فرجامین یا رستگاری فراهم بیاورد ـ تا حدی ساده‌پندارانه بگوییم ـ و این برداشت او، گرایش به همگن‌سازی را در تعبیر نخبگان غربی‌شده از هندوییسم معرفی کرد. برای موهن‌رُی، تأکیدهای بر کاسْت، آیین‌گرایی،[3] ستی و مانند اینها، انحرافات عوام‌زده از چیزی بودند که اساساً ایمان یکتاپرستانه ـ اگر نه توحیدی ـ بود؛[۱۲] انحرافات مشابهی، برای نمونه در مسیحیت رخ داده بود. مسیح و کریشنهٔ *بگودگیتا* چهره‌های خاص فرهنگ بودند که برگماشته شدند تا از راه کلام یا سرمشقشان، همان یک پیام بنیادی را تعلیم دهند. با معناست که موهن‌رُی بنیاد نتیجه‌گیری‌هایش را بر یک مطالعهٔ تطبیقی اسلام، مسیحیت و هندوییسم گذاشته بود. نظرات او به صورت خیلی خوبی در مجموعهٔ مفصلی از مناظرهٔ او با مبلغ تعمیدگرا جوشوآ مارشْمَن[4] دربارهٔ سرشت دین درآمد. نظرات موهَن‌رُی توانست در ساخت یک معنی نوی هویت هندو بسیار چشم‌گیر باشد؛ چون آنها را از طریق نوشتهٔ چاپی تبلیغ کرده بودند.

از اواخر دههٔ ۱۸۳۰، نقش ماشین چاپ به عنوان یک سازگارکنندهٔ دین هندو در یک تصویر غربی به سرعت رشد کرد. تا ۱۸۳۹ روزنامه جایگاه خوبی پیدا کرده بود. کلکته، پایتخت راج، «۲۶ روزنامهٔ اروپایی [یعنی،

---

1. Dharma
2. Caste
3. ritualism
4. Joshua Marshman

انگلیسی‌زبان] داشت، به اضافهٔ ۶ روزنامهٔ یومیه و ۹ روزنامهٔ هندی» و در عین حال بمبئی، مَدرس و شهرهای دیگر نیز همان کار را می‌کردند.[۱۳] روزنامه، به شکل غربی‌اش، بر اساس عناوین رشد می‌کند؛ یک صفت متمایزِ آن استاندارد یا یکدست‌کردن و تکه‌تکه‌کردن جهان است. این فرایند از طریق تأثیر روزافزون تلگراف و متعاقباً معرفی عکس در روزنامه‌ها توسعه پیدا کرد. نیل پستمن[1] در این‌باره می‌گوید:

> [متن] تلگراف نوعی مکالمهٔ عمومی را معرفی کرد که زبانش زبان [تلگرافی] سرخط‌ها بود؛ یعنی هیجان‌انگیز، بریده‌بریده، غیرشخصی... و ناپیوسته بود. هیچ پیامی ربطی به پیام‌های پیش و پس از خود نداشت... *دانستن* واقعیت‌ها معنای نویی پیدا کرد؛ چون اشاره به این نبود که شخص، معانی، زمینه یا بستگی‌ها را می‌فهمد... عکاسی [به سهم خود] زبانی است که فقط در جزئیات حرف می‌زند... همچنین عکس فاقد نحو است که این آن را از قابلیت گفت‌وگوی با جهان محروم می‌کند... عکاسی، مثل تلگراف، جهان را به صورت یک سلسله‌رویدادهای فردی بازمی‌آفریند. در جهانِ عکس‌ها ابتدا، وسط یا آخری وجود ندارد، همان‌طور که در تلگراف وجود نداشت. جهان تبدیل به گرد می‌شود.[۱۴]

این شاید نمایشی‌کردن استدلال باشد ولی با این همه یک نکتهٔ معتبر و مهم در آن هست: یک چنین وسایل ارتباط‌جمعی و اطلاعات *مدرن*، مانند مطبوعات، متمایزاً محتوایشان را بسته‌بندی و به این جهت آن را استاندارد می‌کنند. استاندارد یا یک‌دست‌کردنِ چنین داده‌هایی رفتن به طرفِ ذاتی‌سازی،[2] همگن‌سازی، ساده‌سازی و

1. Neil Postman

۲. essentialize بیان یا صورت‌بندی چیزی در ذات یا به شکل ذاتی آن: گفتن یا عرضه‌کردن ذات یا جوهر چیزی؛ به ارکان یا بنیادها تقلیل دادن چیزی.(م.)

دست‌کاری کردن[1] است.[۱۵] نمونه‌های بی‌شماری از این در زمینهٔ وصف *هندوییسم* و *هندو* ـ بگذریم از *مسلمان* و مانند آن ـ در رسانه‌های اواسط قرن نوزدهم به این طرف، در رسانه‌های همگانی هند و غرب دیده می‌شود.[۱۶]

یک نتیجه‌اش این بود که به‌ویژه هندوهای *تحصیل‌کرده* ـ آنهایی که بیش از پیش در معرض مقدار زیادی روزنامه‌خوانی و تأثیرات آن بودند ـ کاملاً از راه تجربهٔ کاست و مناسبات فرقه‌ای این را خیلی خوب می‌دانستند که هندوییسم به صورت یک واقعیت اساسی به طرز برجسته‌ای، پدیده‌ای چندشکلی و قابل انعطاف است. اینها از نظر دینی/ فرهنگی در یک تنش بین ظاهر و واقعیت زندگی می‌کردند؛ یعنی بین آن ظاهر هندوییسم که رسانه‌ها نشان می‌دادند و آن واقعیت وطن و شاخه‌شاخه بودن‌های وسیع‌تر آن. آن ظاهر، کم‌کم برای تعداد روزافزونی واقعیت و سازندهٔ شکل جدیدی از هویت استاندارد شدهٔ هندو بود.[۱۷]

در این نقطه عامل نویی وارد بازی می‌شود؛ یعنی تجاری کردن رسانه‌های همگانی به صورت یک وسیلهٔ انگیزش یا سرگرمی. شاید بهترین نمونه جدیدش در باب هند، تلویزیون ـ و ویدئو ـ باشد. یک مثال عالی این فرایند تولید سریالی به زبان هندی از دو حماسهٔ بزرگ باستانی هندو (رامایانه و مهاباراته) برای دوردَرشَن[2] (تلویزیون دولتی هند) است.

پستمن با سر و صدا استدلال می‌کند که:

> تلویزیون تواناترین بیان را به تمایلاتِ شناخت‌شناسی تلگراف و عکس داد و تأثیر متقابل تصویر و فوریت را به کمالی بی‌نقص و خطرناک رساند و هر دو را به خانه‌ها آورد.[۱۸] (در نتیجه، تلویزیون) خودِ سرگرمی را قالب طبیعی ارائهٔ هر تجربه‌ای کرده است... مسئله این نیست که تلویزیون موضوع سرگرم‌کننده‌ای به ما ارائه می‌دهد، بلکه هر موضوعی

---

1. manipulate
2. Doordarshan

به *صورت سرگرم‌کننده ارائه می‌شود*... سرگرمی در تلویزیون فراایدئولوژی هر گفتمانی است.[۱۹]

دیگر، شاخ و برگ دادن به مسئله است یا به بیان دقیق‌تر، آن‌طور که لوتگندورف[1] یادآور شده است،[۲۰] گرفتن روح توسعهٔ تلویزیون آمریکایی است.[2] همان‌طور که می‌دانیم، مدل آمریکایی سریعاً به شکل الگوی تلویزیون تجاری از چهارچوب خودش فراتر می‌رود، که یک نمونهٔ عالی‌اش تعمیم فرهنگ مک‌دونالد است که در سراسر جهان برای خودش جا باز می‌کند، به‌ویژه در هندی که روزبه‌روز پذیرای راه‌اندازی شبکه‌های تلویزیونی است، و این در شروع دههٔ ۱۹۹۰، بیشتر بین یک طبقهٔ متوسطِ روبه‌رشد شروع می‌شود. پستمن به طرز متقاعدکننده‌ای دلیل می‌آوردَ موقعی که تلویزیون بیش از همه به صورت سرگرمی عمل می‌کند، موضوعش را ناچیز و کوچک نشان می‌دهد. در واقع اگر هدف اصلی، سرگرمی از نظر تجاری سودمند باشد، کار دیگری جز این نمی‌شود کرد.

ولی وضع در هند چگونه است؟ و این چه تأثیری در بازسازی هندوییسم و شکل‌دهی وجوه نوی هویت هندو دارد؟ در آنچه پس از این می‌آید، نمی‌توانم چیزی بیشتر از یک صورت‌بندی طرح‌گونه از یک جوابِ ممکن به این پرسش را ارائه بدهم. اینجا سریال‌سازی‌های اخیر *رامایانه* و *مهابارانه* پیدا می‌شود. با طرح کوتاهی از هر حماسه شروع می‌کنیم که تصوری از چند و چون آنها داشته باشیم؛ چون اول از *رامایانه* سریال درست کردند، با آن شروع می‌کنیم.

1. P. Lutgendorf

۲. سرگرمی ـ entertainment ـ اینجا در معنی وسیع آن فهمیده می‌شود: که مهیج ساختن و جار و جنجالی کردن را شامل می‌شود؛ برای نمونه سرشت و کانون پوشش رسانه‌ای ماجرای رابطهٔ نامشروع بیل کلینتون را در نظر بیاورید... .

قدیمی‌ترین نسخهٔ معتبر رامایانه شامل ۲۵۰۰۰ شعر به وزن عموماً عالی سانسکریت و منسوب است به والمیکی[1] فرزانهٔ‌شاعر. در واقع دانش‌پژوهی جدید، تاریخِ هفت بخش این نسخه را حدوداً بین ۳۰۰ ق.م و ۳۰۰ م می‌داند، که بیشتر بخش‌های اول و آخر ـ و بعضی قسمت‌های وسط آنها ـ افزایه‌های بعدی به روایت اصلی بوده است ولی این متن، از قدیمی‌ترین زمان‌ها، از نظر دینی به صورت یک کل پذیرفته شده است؛ *رامایانهٔ* سانسکریت داستان رامهٔ پرهیزگار را می‌گوید که وارث تخت شمالی ایودیا[2] است؛ ماجراهای جوانی و چهارده سال تبعید او ـ بی‌آنکه مرتکب جرمی شده باشد ـ همراه با همسر وفادارش سیتا[3] و برادر ناتنی‌اش، لکشْمنه؛[4] دزدیدن نامردانهٔ سیتا ـ که ترتیبش را راونهٔ[5] غولْشاهِ سرزمین جزیره‌ای جنوبی لَنکا[6] داده بود ـ شکار کردن سیتا با همدستیِ هنومان[7] (میمون جنگجو و یاران و متحدان پر شر و شور گوناگون دیگرش)؛ کشف زندانی بودن سیتا در لَنکا؛ آتش‌افروزی هنومان در آن سرزمین جزیره‌ای با دم شعله‌ورش؛ نبرد بزرگ میان رامه و راونه و سپاهیانشان؛ کشته شدن راونه در نبرد به دست رامه ـ از چندین مرگ معروف دیگر در شرایط مشابه می‌گذریم ـ نجات سیتا و بازگشت ظفرمندانهٔ به ایودیا؛ ور یا آزمونِ[8] آتش سیتا برای اثبات اینکه او به سرورش وفادار مانده است (با این همه، تبعید او به یک عزلتگاه جنگلی، به دنبال شایعات بی‌وفایی او)؛ بازگشتِ سرانجام او به زمینْمام ـ که از آن آمد ـ و خیلی چیزهای عجیب دیگر که کمابیش به خط اصلی داستان مربوط بودند؛ خلاصه، داستانی که هدیهٔ

---

1. Vālmīki
2. Ayodhyā
3. Sītā
4. Lakṣmana
5. Rāvana
6. Lan'kā: آن را همین سری‌لَنکای (سریلانکا) کنونی دانسته‌اند.(م.)
7. Hanumān
8. ordeal: به پهلوی وَر و به اوستایی وَرَنگهه می‌گویند (پورداوود، یشت‌ها، ج ۱، ۵۶۷).(م.)

کاملی است به تخیل، به هنرهای نقالی سنتی و به شگردهای گوناگون فیلم‌سازهای جدید.

رامه پهلوان معمولی نیست؛ او اَوَتارَه[1] است، فرود یا تجسم وجودِ برین؛ یعنی ویشنو به صورت و در هیئت انسان است و آمده است که درمه یا درستکاری را در جهان بنشاند و نمونهٔ آن باشد. به این ترتیب یادآوری این نکته مهم است که رامایانهٔ والمیکی به شکل متداولش اساساً یک روایت دینی ـ اخلاقی است. این هم مهم است که بدانیم این داستان را در دین هندو بارها و بارها به حوزهٔ وسیعی از زبان‌های محلی نقل کرده‌اند ولی با وجود دیگرگونه‌های[2] مهم آن در خط داستان، لحن دینی ـ اخلاقی آن عموماً دست‌نخورده مانده است.[۲۱] یکی از معروف‌ترین بازگویه‌ها از آن تولسیداسِ[3] شاعر بوده است، در اثر بزرگ منظوم قرن شانزدهمی‌اش به اسمِ رامه‌چَریته‌مانَسه[4] (کوتاه‌نوشت آن: مانَس) که به گویش هندی نوشته شده است. اثر تولْسی، که آن داستان را اقتباس کرده، آوازهٔ گسترده‌ای پیدا کرد. این اثر نقش نسخهٔ عامیانهٔ آن متنِ نخبگانی‌تری را بازی می‌کند که برهمنان آن را به سانسکریت نوشته‌اند. اینَ دو متن به صورت قطب‌های اصلی دیالکتیک بی‌وقفه و چندمرکزی عمل کرده و همچنان عمل می‌کنند؛ دیالکتیکی که میان نسخه‌های کمابیش *عالی* فراوان *رامایانه* وجود دارد، دیگرگونه‌های نویی پدید می‌آورد و روایت‌ها و شخصیت‌های اصلی آن را در دل‌های شنوندگانش تازه و مرتبط نگه می‌دارد. اینها غالباً مایهٔ الهام نسخهٔ تلویزیونی این حماسه را فراهم آوردند.

حالا می‌پردازیم به *مهاباراته*. تا آنجا که به پی‌رنگ، شخصیت‌ها و اندازهٔ این حماسه‌ها مربوط می‌شود، *مهاباراته* حتی پیچیده‌تر و دست‌کم

1. Avatāra
2. variation
3. Tulsidās
۴. Rāmacaridamānas؛ *دریاچهٔ کردارهای رامَه* یا بنا بر آنچه در متن مقاله آمده: Rāmcaritmānas.(م.)

رنگارنگ‌تر است. این متن همچنین در وزن سانسکریت و نیز با گرایش برهمنی و حتی طولانی‌تر از *رامایانه* است[۲۲] و به قدیمی‌ترین شکل متداولش در ۱۸ کتاب به ما رسیده است که حدوداً بین ۴۰۰ ق.م تا ۴۰۰ م قابل تاریخ‌گذاری است. *مهابهاراته* به تفصیل از رقابت بین دو خاندان شاهی خویشاوند می‌گوید؛ یعنی بین ۱۰۰ برادر کَئوراوَه[1] ـ که رهبرشان بزرگ‌ترین برادرشان دوریودانهٔ[2] تبهکار بود ـ و ۵ برادر پانداوه[3] ـ که شامل بزرگ‌ترینشان یودیشتیرهٔ[4] پرهیزکار و ارجونه،[5] کمانگیر بزرگ می‌شود ـ و دروپدی،[6] همسر مشترک متکی‌به‌نفس هر پنج برادر. جوهر داستان بیان تماس اولیهٔ نزدیک دو خاندان، رقابت بالندهٔ سیاسی و شخصی آنها، تحقیر پانداوه‌ها از سوی کئوراوه‌ها از راه طاس‌بازی که در آن تلاش ـ به طرز معجزه‌آسا ناموفقی ـ صورت می‌گیرد که دروپدی را عریان کنند، متعاقب آن تبعید سیزده سالهٔ پانداوه‌ها، تلاش‌های گوناگون دوریودانه برای کشتن رقیبان و نبرد بزرگ دیگر ـ با مرگ‌های بسیار و گوناگون ـ میان دو جناح. در *مهابهاراته* است که کریشنا به صورت متحد پانداوه‌ها و به صورت اوتارهٔ وجود برین ظاهر می‌شود. گفت‌وگوی معروف او با ارجونه همان *بگودگیتا* است که او در آن، الوهیت کلی و برین خود را اعلام می‌کند و نیایش شخصی به خودش را و نیز راه عمل دوری از خودپرستی را در طلب تکلیف فردی، به صورت یک آرمان دینی ـ اخلاقی، سفارش می‌کند و این در کتاب ششم آمده است. همان‌طور که در *رامایانه* هم می‌بینیم، پی‌رنگ‌های کمابیش مرتبطِ کوچک‌ترِ بی‌شمار هم در این داستان نامنظم هست تا رویدادهای آخَری که در آن کریشنه کشته می‌شود و پانداوه‌ها و دروپدی تصمیم به ترک جهان می‌گیرند و سرانجام به آسمان می‌رسند.[۲۳]

---

1. Kaurava
2. Duryodhana
3. Pāṇḍava
4. Yudhiṣthira
5. Arjuna
6. Draupadī

این داستان هم هدیه‌ای بوده است به گویندهٔ خیال‌پرداز؛ و مکرراً در طی قرن‌ها، به اقتباس‌های محلی بازگفته شده است که این روایت و بسیاری از رویدادها و شخصیت‌های آن را در دل مردم زنده نگه داشته است. بنا به یک گفتهٔ معروف، هر جا چیزی باشد که ارزش پیدا کردن داشته باشد، آن را می‌توان در *مهاباراته* یافت و هر چه در *مهاباراته* نباشد ارزش پیدا کردن ندارد. صحنه حالا آماده است برای بررسی ما از نظر سریال تلویزیونی دو حماسه، با تأکیدی خاص بر *رامایانه*.

چنان‌که پیشتر گفتیم، اول از *رامایانه* سریال ساختند. آن را رامانند سَگر،[1] فیلم‌سازِ اهل بمبئی، تولید و کارگردانی کرد و اولین قسمت این سریال هفتگی در ژانویهٔ ۱۹۸۷ نشان داده شد.

> در اصل برنامه‌ریزی شده بود که سریال در ۵۲ قسمت ۴۵ دقیقه‌ای پخش شود و بنا به تقاضای مردم ناگزیر تا سه‌بار تمدید شد و بالاخره به ۷۸ قسمت رسید و پس از یک وقفهٔ چندماهه با تکمله‌ای که بر رویدادها زده شد، که جزئیاتش در کتاب هفتم... حماسهٔ سانسکریت آمده بود، ادامه یافت.[۲۴]

پخشِ پیش از افزایش تکمله، در آخر ژوییهٔ ۱۹۸۸ به سرانجام رسید.

ما هیچ سریال دینی را به عنوان ملاک تحلیلمان انتخاب نکرده‌ایم.[۲۵] استقبالی که از این سریال شد چشمگیر بود و درخواست عمومی تضمینی بود بر اینکه باید چندبار دیگر تمدید شود.

> در میروت،[2] جایی که صبح یکشنبه موقع پخش رامـاین، خاموشی داشتند [یعنی، بنا بر سهمیه‌بندی برقشان می‌رفت] اهالی به مقامات شکایت کردند و برقشان آمد.[۲۶]

می‌گویند کارگردان گفته است:

> (اگر مقامات تلویزیون برنامه را تمدید نکرده بودند)، همهٔ

---

1. Ramanand Sagar
2. Meerut

> کشور یکپارچه آتش می‌شد. می‌دانید که ملاقات اخیر میان جبههٔ آزادی خلق گورکه[1] و وزیر کشور... می‌بایست تا تمام شدن رامایین به تعویق بیفتد؟ حتی مراسم تحلیف کابینهٔ مرکزی به تأخیر افتاد.[۲۷]

ساخت سریال تلویزیونی مهاباراته به تهیه‌کنندگی بی. آر. چوپرا[2] از سال ۱۹۸۹ شروع شد. بی‌شک موفقیت چشمگیر سریال رامایانه تهیهٔ مهاباراته را ترغیب کرد. مهاباراته مثل رامایانه به طور هفتگی یکشنبه صبح‌ها در پربیننده‌ترین ساعت نشان داده می‌شد و تقریباً در ۱۰۰ قسمت ادامه پیدا کرد. این تولید هم به طرز عظیمی مورد پسند عامه بود؛ بنا به گزارش *India Today* «مملکت صبح‌های یکشنبه موقعی که ساعت پخش *مهابارته* نزدیک می‌شد، عملاً از کار می‌افتاد».[۲۸]

یقیناً سرگرمی و نفع تجاری، نقش مهمی در کشدارشدن سریالِ هر دو حماسه دارد. تلویزیون، به معنی پستمن، نمی‌توانست با اغراق کردن در این ایمان، هنرریزی نکند:

> خدایان اطراف دستگاه‌هایی که پرتوهای لیزری می‌فرستند، شناورند... چیز دیگری که همه‌جا برای بینندگان جاذبه داشت، موسیقی بود... آگهی‌دهندگان با یکدیگر رقابت می‌کنند که جایی در وقت رامایین بگیرند.[۲۹] ...سگر که مرد فیلم بود، نمی‌توانست فیلمی نباشد ولی او مسلماً سرگرمی‌ساز است.[۳۰]

مهاباراته هم دست کمی از *رامایانه* نداشت.

ولی برای هر دو حماسه این تمام داستان یا حتی داستان اصلی نبود. همان‌طور که مِیلینَر[3] یادآور شده،[۳۱] از نظر فنی سریال‌سازی *مهاباراته* را ـ و می‌توانیم به دلایل مشابه *رامایانه* را هم در نظر داشته باشیم ـ

---

1. Gorkha
2. B. R. Chopra
3. A. Malinar

دقیقاً نمی‌توان تولید *بازاری* دانست و این سریال از جاذبهٔ چنین تولیداتی سوءاستفاده نکرد. به شیوه‌های مهمی از کارهای بازاری معمولی فاصله می‌گیرد:

> اینها را می‌توان به شکل زیر خلاصه کرد: اول از همه، استفاده از متن سانسکریت در یک تولید *هندی*؛ یعنی استفاده از متنی که مدام سرهم‌بندی نمی‌کند، چیزی که این در کارهای بازاری معمول است، بلکه یک سنت طولانی نقل [دارد].[۳۲] دوم، انتخاب‌های ضروری و دیگرگونی‌های مشابه حماسهٔ آن؛ یعنی تبدیل مشخصهٔ اپیزودی و غیرخطی آن به خطی بودن روایی و ساختارهای آموزشی... [و سوم] مجموعهٔ [تلویزیونی] را می‌شود این‌طور دید که ساختار روایی بسته‌ای دارد. این هم نکتهٔ مهم دیگری است که انحراف آن را از تولیدهای بازاری مشخص می‌کند.[۳۳]

در واقع، سریال‌سازی تلویزیونی هیچ یک از این دو حماسه با آن مدلی که پستمن شرحش را آورده ـ مدل غیراخلاقی بازارزده‌ای که سرگرمی بر آن غالب است ـ مطابقت ندارد. در متنِ پیشرفت‌های فناورانهٔ معاصر، با وجود بودجه‌های تا حدی محدود ـ کمترین چیزی که می‌شود درباره‌اش گفت اینکه ـ ارزش سرگرمی و کارایی فناورانهٔ هر دو حماسه را بازاری و تا حدی کوچک نشان داده بود (این را تعدادی از منتقدان بومی خاطرنشان کرده بودند)؛ حتی دربارهٔ کشوری مثل هند این‌طور بود؛ جایی که در آن تلویزیونِ همگانی فقط در شروع دههٔ ۱۹۸۰ راه افتاد.[۳۴] سرگرمی هدف اصلی نبود.

برعکس، بر اساس گزارش‌های رایج و خط‌مشی پخش برنامه، به هر دلیلی می‌توان گفت که تولید هر دو حماسه را به صورت یک تجربهٔ اساساً غیرفرقه‌ای دینی ـ فرهنگی تصور کرده بودند، به این نیت که یک معنی هویت و وحدت ملی را در متن جمعیت چندایمانی بالقوه انفجاری هند

استاندارد کنند و در واقع، بخش‌های بزرگی از بینندگانِ هدف،[1] آن را این‌طور می‌فهمیدند.

> (دوردَرشن ـ تلویزیون ملی هند ـ که هر دو سریال به حمایت آن پخش شد)، در مالکیت دولت و زیر کنترل دولت است، از این گذشته، بیشترین قسمت تلویزیون [دولتی]، در درجهٔ اول هماهنگ بود ـ و همچنان هماهنگ است ـ با آنچه ملت/دولت هندی آن را به روشنی به صورت یک هدف بزرگ رسانه‌های همگانی می‌بینند: یعنی پروژهٔ ملت‌سازی[2]... از الگویِ تغییر اجتماعی از طریق سرگرمی، شکل نوی دورگهٔ سریال تلویزیونی هندی[۳۵] متولد شد... با وجود این واقعیت که خیلی از سریال‌ها به طور خصوصی تولید می‌شوند، کمیته‌های انتخاب و غربالگری منصوب دولت، نقش قدرتمندی در صورت‌بندی گفتمان‌های تلویزیونی دارند. گفتمان‌ها دربارهٔ ملت‌سازی و اتحاد ملّی مستقیماً در سازمان‌دهی بخش‌ها گنجانده می‌شوند و در واقع مبنای آن قرار می‌گیرند. قسمت‌های ساعت پربیننده [در مدتی که *رامایانه* و *مَهاباراته* برنامه‌ریزی شده بود]... همه جزئی از چیزی‌اند که به *برنامهٔ ملّی*، معروف است... *برنامهٔ ملّی* مؤلفهٔ بزرگ تلاشی است که می‌خواهد یک فرهنگ ملی همه‌هندی بسازد.[۳۶]

سریال‌ها در اصل در این زمینهٔ *تغییر اجتماعی از طریق سرگرمی* تهیه و نشان داده شده بودند ولی آیا اینها روایات مشخصاً دینی هندو نبودند؟ پس، آنها چگونه می‌توانستند رسانه‌های یک *فرهنگ ملی همه‌هندی*[3] باشند؟ آیا غرض، برتری‌جویی هندو بود؟

به برنامهٔ ملی باید به طور کلی نگاه کرد. به این ترتیب، بعضی برنامه‌ها را که مشخصاً یک طعم هندو دارند، می‌شد با برنامه‌های دیگری که رنگ

---

1. target audiences
2. nation building
3. pan-indian

دیگری داشتند جبران کرد ولی غرض از این دو سریال در داخل شرایط برنامهٔ ملی ـ آن‌طور که آن موقع وجود داشت ـ این بود که یک پیام کلی غیرفرقه‌ای را که مناسب زمان‌های جدید بود در متن یک ترکیب چندایمانی هندی منعکس کنند. از قرار معلوم خود روایت‌های هندو فقط به صورت واسطهٔ پیش‌بینی‌نشدهٔ داستان‌گویی عمل می‌کردند. نه تنها گروه تولید هر دو سریال بلکه مفسران صاحب‌نفوذ هم حرف‌های صریحی در این زمینه زدند. به این نحو، کارگردان رامایانه از طریق تولیدش می‌خواست چنین چیزهایی را به صورت نیاز به «ارزش‌های خوب: اطاعت، انضباط، وفاداری» و به یک چنین معایب اجتماعی، مانند نظام جهیزیه، تفسیر کند. فیلم‌نامه برای ستایش ارزش‌های دموکراتیک و صداقت سیاسی سازگار شده بود.[۳۷] آر. سگر کارگردان، مدعی بود که «رامایِن به وحدت ملی رسیده است. جوانان جنوب شروع کردند به آموختن زبان هندی که بتوانند گفت‌وگوها را بفهمند» و گفته شده بود که این سریال یک *نقطهٔ عطف فرهنگ هندی*[۳۸] بود. در واقع، مارک تالی،[1] مفسر مشهور در زمینهٔ هند ـ که این از سوی دولت هند هم با دادن جایزهٔ پَدمه شری[2] به او به رسمیت شناخته شده ـ می‌گوید:

> احساس من این است که رامایِنِ سگر موفق بوده است؛ چون با وجود خطاهایی که ممکن است در آن باشد، خیلی هندی است و مردم هم دنبال آن‌اند.[۳۹]

همین‌طور است مهاباراته. *India Today* می‌گوید:

> به نظر می‌رسد هر اپیزود، مثل برگی است که از اتفاقات روزمره در هر خانوادهٔ معمولی هندی گرفته شده است.[۴۰] این برای درگیری بینندهٔ قاطع مؤثر بوده است.

نویسندهٔ فیلم‌نامه مسلمان بود و اعضای گروه تولید و دیگران ادعاهای بی‌شماری در این زمینه داشتند که این تولید، از نظر ارتباط سیاسی و

---

1. Mark Tully
2. Padma Shri

اجتماعی معاصرِ آن با ارزش‌های دموکراتیک و اخلاقی برنامهٔ ملی، همسویی دارد.[۴۱] اینجا هر دو سریال از مرزهای بین سنت‌های بزرگ و کوچک، بین برداشت‌های نخبگانی و همگانی، به‌ویژه دربارهٔ نقش‌های آموزشی که به شخصیت‌های اصلی زن (سیتا و دروپدی) داده شده بود، گذشتند. این شخصیت‌ها می‌بایست بیانگر نگرش‌های آزادمنشانه یا وطن‌پرستانه در زمینهٔ مسائل معاصر زنان، مانند انتظارات از ازدواج و از مادر شدن و جهیزیه باشند. به این نحو غرض از سریال این بود که بی‌شک بیانگر داستان‌های هندو باشند ولی با یک پیام هندی؛ یعنی غیرانحصاری.

ولی آیا این سریال‌ها مطابق این اهداف بیان‌شده دریافت می‌شدند؟ اینها مسلماً تا حد زیادی مردم‌پسند بودند. در واقع، محبوبیت آنها افسانه‌ای شده است. با این همه، تنها موفقیت تماشا نشان نمی‌دهد که به طور کلی هدف‌های تولید دریافته یا پذیرفته شده است. در یک تولید بسیار موفق پای تعدادی دلیل می‌تواند به میان آید: بسیار موفق از دیدگاه صرف تعداد بیننده، بدون پذیرفته‌شدن اهداف ایدئولوژیک آن؛ برای نمونه توزیعِ متغیر انواع گوناگون وابستگی («بیشتر بینندگان به هر حال هندو بودند و هندوها اکثریت عظیم جمعیت را تشکیل می‌دهند» یا «بیشتر بینندگان از طبقهٔ متوسط بودند و این اساساً یک تولید طبقهٔ متوسط بود»)؛ کنجکاوی، ارزش سرگرمی، حتی ترس («ببینیم مخالفان تا حالا چه کسانی بوده‌اند؟»)؛ اینها همه دلایلی‌اند که می‌توانند تعداد موفق بینندگان را، مستقل از هدف‌های اصلی ایدلوژیک تولید، توضیح دهند.

ولی دلیل قابلِ‌ملاحظه‌ای نشان می‌دهد که دست‌کم تا حدی نیت آشکارا غیرفرقه‌ای تولید این سریال‌ها را تشخیص می‌دادند؛ این مهم است که در همهٔ مدت درازی که این سریال‌ها پخش می‌شدند، مخالفت همگانی چندانی ـ بر اساس زمینه‌های فرقه‌ای ـ با آنها نشده بود. اعضای فردی کاشت و گروه تولید، علایم بی‌شماری از پیروان ایمان‌های مختلف ـ اینجا

به دلایل تاریخی خصوصاً واکنش مسلمان و مسیحی القاکننده است ـ دریافت کرده بودند که می‌رساند ایدئولوژی این سریال‌ها آنها را بیگانه ندانسته بود.[۴۲]

معنی‌اش این نیست که قسمت‌های خاصی از جامعه مطابق تعهدات دینی متمایزشان به سریال‌ها واکنش نشان ندادند. هندوها ـ با معناست که می‌توانیم یک چنین اصطلاح همگن‌شده و همگن‌کننده‌ای را به‌کار ببریم ـ با چیزی واکنش نشان می‌دهند که می‌توان آن را حس *خاص مشارکت* نامید. منابع گوناگون، دانشگاهی و غیردانشگاهی، حاکی از این هستند.[۴۳] ظاهراً یک واکنش مشترک هندوها در سراسر کشور این بود که کمابیش، مطابق شرایط زندگی فردی‌شان، با شخصیت‌ها یا موقعیت‌های خاص سریال‌ها یکی شوند. به نظر می‌رسید که این از سد و بندهای کاست، جنس، فرقه‌ای، اجتماعی، شهری و روستایی میانبُر می‌زند.[۴۴] در نتیجه، به نظر می‌رسد که بُعد نویی از هویت *استانداردشدهٔ* هندو پدید آمده باشد:

> سریال‌ها با همهٔ ما هندوها حرف می‌زنند و ما همه می‌توانیم، هر کس به سبک خودش، در میراث مشترکمان مشارکت کنیم.[۴۵]

مشخصات متمایز این مشارکت هم شخصی هم دینی بود:

> در اومبرگائون[1] که رامایانه آنجا فیلم‌برداری می‌شود، روستایی‌ها وقتی آرون گُویِل[2] قهرمان را [که نقش رامه را برعهده داشت] می‌بینند، به زانو می‌افتند؛ چون حس می‌کنند که رام برگشته است... [و] آنها عکس‌هایی از گُویل و دیپیکا[3] را [که نقش سیتا را برعهده داشت]... در خانه‌هایشان نگه می‌دارند و از نظر دینی آنها را با گل می‌آرایند؛ (بنا بر همان منبع) زنی نوشت او پسر کورش را وادار می‌کند هر وقت که تلویزیون، رامایِن را نشان می‌دهد او به آن دست بکشد؛ چون فکر می‌کند با این کار چشم بچه‌اش بینا

---

1. Umbergaon
2. Arun Govil
3. Dipika

> خواهد شد؛ خانوادهٔ دیگری موقعی که سریال را نشان می‌دهند کفش‌هایشان را درمی‌آورند و دست‌ها را به سینه می‌گذارند؛ بینندهٔ دیگری می‌گوید رامایین روحم را نوازش می‌کند، دلم با آن می‌گرید و من احساس می‌کنم مثل اینکه دارم در آن شرکت می‌کنم.[۴۶]

حتی در غرب، برای بینندگان، ناآشنا نیست که بازیگران فیلم‌های بازاری دنباله‌دار را با همان شخصیت‌هایی که اینها نقششان را بازی می‌کنند، یکی بدانند. موقعیت هندی به چند علت متمایز بود: اول اینکه این تجربه به نسبت برایشان تازه بود. دوم، به این علت که سنت هندو، بازیگری نمایش دینی را به صورت یک هدف مشارکت شخصی درآورده بود. سوم به خاطر این گرایش ـ به‌ویژه در هندوییسم عامیانه ـ که کانون‌های قدسینه[1] را تجلیات الاهی بدانند یا به عبارت دیگر، مرزهای میان خدا و تجلیاتش را در جهان روزمره به صورت ذاتاً روزنه‌دار یا انتقالی ببینند. سریال‌ها یک مثال قدرتمند انتقال این پدیده به رسانهٔ تلویزیون بودند، [انتقال] چیزی که شاید تقدس‌بخشی تلویزیون[2] خوانده شود. سریال‌ها نشان دادند که حتی در زمان‌های معاصر، برخی مختصات هندوییسم ـ به مفهوم عام ـ همچنان در مقیاس وسیع کاربرد دارد؛ برای نمونه رویکرد خاص به خدا به صورت انسان‌واره یا تشبیهی[3] در این یا آن لباس، سرشت مشارکتی هندوییسم و جاذبهٔ همگانی شکل‌های خاصی از روایت دینی و صورت‌های شمایلی و نمادین آن قابل دسترسی است. آن وقت به نظر می‌رسد که هندوییسم ـ یا جلوه‌هایی از آن ـ به صورت یک تعهد دینی، زنده و خوب باشد.

این عوامل را باید در هر تحلیلی از شکل‌گیری یک هویت ملی هندی یا هندو در نظر داشت، گرچه بیان آن به این شکل بیش از حد ساده کردن

---

1. the sacred

2. sacralization of television

3. anthropomorphical

مسئله است. مفاهیم یک هویت ملی هندی یا هندو بسیار پیچیده است، محصول گرایش‌های تاریخی، دینی، دنیایی یا سکولار (معنی خاص سکولار در قانون اساسی هند، به صورت ندادن امتیاز به هیچ سنت دینی خاص)، اجتماعی، سیاسی و جهانی شونده‌اند. این گرایش‌ها در موقعیت‌های معین ـ در یک تأثیر متقابلِ تأکیدهایی که تجزیه و ترکیب می‌کنند که با تغییر شرایط به شکل‌های مختلف، ترکیب و بازترکیب می‌شوند ـ می‌توانند هم‌زیست باشند؛ (به این نحو، پویایی تأکید بر هویت هندو با توجه به یکدیگر ـ مثلاً هویت‌های پاکستانی و مسلمان هندی ـ مختلف‌اند که اغلب نتیجتاً این‌طور است). حتی یک معنی استانداردشدهٔ هویت هندو/ هندی، مفهومی تیره است که رشته‌ای از مفاهیم رفتاری و گفتمانی را شامل می‌شود. هر معنی هویت *استانداردشده* که با سریال‌های حماسی تلویزیونی‌شدهٔ بسیار موفق به وجود آمده یا متجلی شده است، می‌توانست فقط به موقعیتی که پیشتر بسیار پیچیده بوده ـ که هندی‌ها و هندوهای پراکنده[1] بخش مهمی از آن هستند ـ اضافه شود. اثرات این را از نظر بردباری بین ایمان‌ها یا بردباری اجتماعی/اقتصادی و خیرخواهی می‌توان فقط در متن موقعیت‌ها و شرایط خاص قضاوت کرد ولی سریال‌سازی این دو حماسه حاکی از آن است که نقش تلویزیون یک عامل تازهٔ مهم در استراتژی‌های گوناگون خلقِ معانی نوی هویت است؛ به‌ویژه هویت دینی در معنای هندی آن.

سگر و چوپرا کاملا اجازه داشتند برداشت‌های خود را از این روایات تولید کنند. در این کار، همان‌طور که اشاره کرده‌ایم، آنها وارث سلسلهٔ دراز اقتباس‌کنندگان و مروجان، در متن سنت‌های کمابیش بزرگ و کوچک بودند.[۴۷] تا زمان‌های معاصر، هندوییسمِ دینی ـ جذب و انتقال آن ـ عمیقاً یک پدیدهٔ سینه‌به‌سینه یا شفاهی باقی مانده است؛ (در معنای مثلاً یک حرمت ماندگار و نظم‌دهنده برای صدای کلمات سانسکریت و قدرت‌های

1. diaspora

مؤثر آنها، استفادهٔ استحاله‌بخشِ صدا در پدیده‌هایی مانند آیین، پرستش و مَنْتَرَه،[1] نقش پیشروی اسطوره، روایت و اقتباس‌های آنها در انتقال باور و عمل از راه اجراهای لفظی [لیلا، یاتْرا][2] از برخوانی‌های عمومی و شرح آنها و مانند اینها). این کار این سنت را انعطاف‌پذیر، دستکاری‌پذیر، سازگارشونده، همگن‌کننده و در یک معنای مهم، از نظر عقیدتی باز و قابل بحث و از نظر تعبیری، نسبی‌گرایانه می‌کند.[۴۸] تولیدهای سگر و چوپرا، برای اولین‌بار در یک مقیاس بزرگ، برگردان‌های این فرایند انتقال به تلویزیون و از طریق تلویزیون بود. به این نحو، آنها به ترویج تجربهٔ هندو ــ و چنان که دیده‌ایم ــ به ساخت هویت‌های هندو در دو سطح ملی و کشوری، بُعد نوینی بخشیدند. امروزه یک پرسش کلیدی است که آیا در متن این سریال‌سازی‌ها، این دو معنی هویت ــ ملی و هندو ــ در شرایط سیاسی پیچیده و شرایط دیگرِ شبه‌قاره به طرز معناداری با هم برخورد می‌کنند یا نه؟ این پرسش نیاز به مطالعهٔ بیشتری دارد.

در نهایت اینکه آیا منش عمیقاً شفاهی هندوییسم سنتی، آن‌طور که در این دو سریال تصویر شده، از هیچ طریق قابل‌توجهی تحت تأثیر رسانهٔ تلویزیون بوده است؟ اگر بوده، چگونه بوده است؟ آیا این سریال‌ها به طریقی جانشین پیشینه‌های شفاهی/چاپی‌شان خواهند شد؟ شاید به این خاطر که تأثیر تصویر بصری، متفاوت از [تصویر] گفتاری است؛ به‌ویژه در مقیاس کل کشور. شاید به این خاطر که تصویر بصری سریال‌ها خانگی شده و بنابراین از طریق چهارچوب شهری و یا طبقهٔ متوسط ــ تلویحاً هدف مطلوب را برای همهٔ بینندگان در نظر می‌گیرد ــ یا از طریق ترکیبی از چنین علت‌هایی، استاندارد شده است؟

گمان می‌کنم که می‌توان جواب این پرسش‌ها را در آن بوتهٔ گدازِ اجتماعی/ فرهنگی پیدا کرد که مشخصهٔ هند نو است. ما پیشتر پرسیده

---

1. Mantra
2. Līlā, yātrā

بودیم که آیا چنین تولیدهایی به یک حس همگن‌شدهٔ هویت هندو و دین هندو ـ که تغییرپذیری‌اش کمترست ـ کمک کرده است یا نه؟ آیا این برداشت‌ها با تحول شهرنشینی بر یک اساس استانداردشده، هنجاری بنا می‌گذارند که از نظر خلاقیت یا از نظر اجتماعی برگشتن از آنها به طرف اجراهای مجددِ محلی روستایی و یا شهری این روایت‌های حماسی، مشکل خواهد بود؟ و آیا این روندی برای ادراکات بعدی هویت هندو/ ملی ـ همراه یا بدون یک خط‌مشی عملی حکومت اتحاد ملی در مکان درست ـ بنا می‌نهد؟

بنا بر مشاهدهٔ لوتگندورف:

> شاید فناوری رسانه‌های همگانی همه‌جا یکسان باشد ولی استفاده و تأثیر آنها بستگی به شرایط خاص ـ حتی شیوه‌های دیدنِ خاص ـ دارد که با شیوه‌های متکی به فرهنگ فرق دارند... تأکید در رامایَن [و می‌توانیم اضافه کنیم، در مهاباراته] مستقیماً بر *دیدن* شخصیت‌های آن بود، نه دیدن به شیوهٔ آشفتهٔ کاتِ سریع[1] که بینندگان جدید غربی قهرمان‌های زن و مردشان را دَر آن می‌بینند. بلکه با شخصیت‌های حماسی، آمیزش بصری پیدا می‌کنند و مجذوب آنها می‌شوند. رامایَن برای بسیاری از بینندگان یک جشن دَرشَن[2] [نیایش، پرستش] بود... من سریال سَگَر را یک رامایَن مستقل خوانده‌ام: یک بازگویی اصیل در یک رسانهٔ نو که قابلیت‌های [امکانات؟] متمایزی برای داستان‌سرا فراهم می‌آورد.[۴۹]

اگر، آن‌طور که گفته‌ام، سبک سریال‌سازی‌ها برتری‌خواه نشود ـ یعنی ـ اگر سبک تلویزیونی[3] فقط یکی از سبک‌ها باقی بماند که [سبک] گفتاری/ آموزشی را در موقعیت زندگی واقعی شامل می‌شوند؛ و [وجه]

---

1. quick cut
2. Darśan
3. televisual

چاپی و آیینی[1] که هر یک با دیگری از نظر الگوهای سازگارشوندهٔ پیوستگی ـ در ـ ناپیوستگی، در انتقال سنت هندو رقابت می‌کنند (برای نمونه پیوستگی از دیدگاه *مشارکت* و ناپیوستگی از دیدگاه نوآوری‌های فناورانه و چیزهای دیگر)، معنی هویت هندو در هند انعطاف‌پذیر، بسیارگونه و کمابیش در برابر کثرت درونی و بیرونی، صبور باقی خواهد ماند. این توانِ آن بوده است، به طور *توصیفی* (یعنی، به صورت یک قابلیت تأییدشده برای ایستادگی در برابر همه‌گونه فشارهای تخریبی در طی قرن‌ها) و هم به طور تجویزی (یعنی اگر یکی می‌بایست به طور مثبت این معنی هویت را تثبیت ارزش کند).

ولی اگر چیزها به سود یک فهم تک‌بعدی هویت دینی و سرسپاری برای عموم هندوها تغییر کنند (که در این کار شکل‌های گوناگون رسانه‌های همگانی نقششان را بازی می‌کنند) ـ به این معنا که *هندو بودن* فقط کمترین تأثیر متقابل را با شری *ویشنوه*[2] *بودن* دارد تا گئودیه *ویشنوه*[3] *بودن* و مانند آن و هندو بودنِ بیشتر یک مسئلهٔ الگوهای ثابت باور و عمل می‌شود تا الگوهای همپوشِ باور و عمل ـ پس ما به خاطرِ یک تحول عظیمِ در بیان و فهم فردی و جمعی پدیده‌ای هستیم که آن را هندوییسم می‌خوانیم؛ با پیامدهای یک فهم هویت ملی هندی (با این فرض که اکثریتِ غالب هندی‌ها را بتوان به صورت هندو طبقه‌بندی کرد).

ولی هندوییسم برای مقاومت در برابر تغییرات عظیم، پیشینهٔ اثبات‌شده‌ای دارد. در طی قرن‌ها، خطوط غالب در سنت تکامل یافته‌اند تا چیزی را حفظ کنند که من آن را رویکرد شمولی[4] به تغییر می‌خوانم؛ یعنی

---

۱. آیین/ آیینی در معنای اجراهای مجدد جاافتادهٔ این روایت‌ها؛ برای نمونه راملیلا (Ramlila) در شمال هند.

2. Śri Vaiṣṇava

3. Gaudīya Vaiṣṇava

۴. subsumptive؛ نویسنده احتمالاً به این معنی subsumption در منطق توجه دارد که *شمولِ* نوع تحت جنس و فرد تحت انواع است.(م.)

رویکردی که در آن عناصر کلیدی موجودِ یک موقعیت در اقتباسِ در حال تکوین گنجانده شوند، نه اینکه از آن بیرون گذاشته شوند. این یک راه دیگر زدن این حرف است که هندوها به طور کلی در ایجاد شکاف حساس بین آنچه که از یک طرف آن را نمود ـ یعنی نپاینده ـ و [از طرف دیگر] هستینه[1] یا فرجامینه[2] می‌دانند، اُستادند.[3] یک دلیل تعیین‌کننده برای این مسئله آن است که به ندرت تلاشی فلسفی در کار بوده که از نظر داده‌های تجربی تعریف دقیقی از چند و چون هستینه به دست دهد. هستینه را عموماً این‌طور می‌فهمند که افقِ *تجربه‌پذیر* نپایندهٔ *تجربه‌شده* است. دیالکتیک فلسفی / الاهیاتی میان اصطلاحاتی چون سَتْیه (هستینه، حقیقت)، موکشَه‌لَپورگه[4] (آزادی)، لیلا[5] ([بازی] یا تأثیر متقابلِ نیروهای تجربی)، برهمن / بگوان[6] (اصطلاحاتی برای وجودِ برین)، پَرابکْتی[7] (برترین صورت عشق یا نیایش) از یک طرف و از طرف دیگر، مایا (واقعیت این‌جهانی)، سَنْساره[8] (چرخهٔ زاد و مرگ)، کَمه ـ کارما[9] ـ (کردار یا عملِ در جهان)، درمه (درستکاری)، اپرابکْتی[10] (شکل عبادت روزمره) و... به این تمایز وسیع گواهی می‌دهد (نمونه‌های دیگری هم می‌توان آورد). از این گذشته، چنین فعالیت‌های منتقل‌شده‌ای ـ مثل نوشتنِ شروحی بر متن‌های معتبر و موثق که در رابطهٔ *گورو* و *مرید*، فنون مراقبه‌ای یوگیانه و اعمال، نقش دارد و مؤثر است یا/و اقتباسِ در حال تکوین از متن‌های چندشکلی ـ به سوی زنده نگاه داشتنِ آن تلاش سنتی است که میان هست و نیست، میان گذرنده

---

1. the real
2. the ultimate
۳. the real: در اصل satya/sat (*سَت / سَتیه*) است به معنی *(هست / هستینه / بود)* که آن را *حقیقت* و *مطلق* و مانند اینها هم خوانده‌اند. در برابر *(مایا* māyā *نمود / نمودینه / پندار)*.(م.)
4. Mokṣalapavarga
5. Līlā
6. Brahman/Bhagavān
7. Parābhakti
8. Saṃsāra
9. Karma
10. Aparā bhakti

و اصل بی‌گذری که شالودهٔ هر تغییری است فرق می‌گذارد. این درمان خوبی است برای شُکوه زودگذر اغواگرِ تصویر تلویزیونی بیش از بیش غالب؛ به‌ویژه به آن شکلَش که پستمن آنَ را دست انداخته بود.

ولی ما منتظر رویدادها هستیم و خیلی مانده که آینده برای هندوها و هندوییسم وضع ثابتی به خود بگیرد. آیا تحولات جدید در رسانه‌های همگانی ـ برای نمونه از طریق جهانی‌شدن ـ آنها را همچنان به طرف تکه‌تکه‌کردن، تهییج و استانداردکردن جهان سوق می‌دهد و سرانجام آنها موفق می‌شوند که از نو هندوییسم را به تصویر خودشان ـ که آنجا آن تصویر از هر لحاظ واقعیت خواهد شد ـ بسازند یا اینکه هندوییسم موفق خواهد شد در لباس والمیکی و دیگران ـ و گرایش‌های اقتباسی قدیمی که آنها مظهرشان بودند ـ ادای تصویر بی‌ثبات رسانه‌های همگانی را در جایگاهی درآورد که کثرت و متنیت[1] چندشکلی را می‌ستاید؟ تا اینجا من بر اساس تاریخ هندو نتیجه‌گیری دوم را تأیید می‌کنم ولی پیشگو نیستم و این نبردِ خاص فقط تازه شروع شده است.

1. textuality

پی‌نوشت‌ها

1. See Julius Lipner, "Ancient Banyan: AN Inquiry into the Meaning of 'Hinduness,'" *Religious Studies 32* (1996): 109-26.
2. I am grateful for a number of discussions on this essay since its first presentation at the Religion and Media colloquium at L'Institur Neerlandais in Paris in December 1997.
3. See Julius Lipner, "A Hindu View of Life," in J.Runzo and .Martin, eds., *The Meaning of life in the World Religions* (Oxford: Oneworld Publications, 2000), esp. 115-31.
4. Much of Neil Postman's *Amusing Ourselves to Death: public Discourse in the Age of Show Business* (London: Methuen, 1987) is predicated on this distinction.
5. Thus R.Boyne, *Foucault and Derrida: The Other Side of Reason* (London: Unwin Hyman, 1990), 43.
6. For extracts of this Minute, see *The History and Culture of the Indian People,* ed. R. C. Majumdar, vol.10, pt.2 (Bombay: Bharatiya Vidya Bhavan, 1965), 82-85. To make my point as clearly as possible, I have inverted the order of some sentences.
7. From *Zaleski's Epistolae ad Missionarios* (Letters to Missionaries), pt.2 (Mangalore, 1915), Letter 23.11, of Nov. 22, 1904, 123-24.
8. For a stimulating analysis of the British colonial perspective on historiography and civilization vis-à-vis India, see Vinay Lal, "History and the possibilities of Emancipation: Some Lessons from India," *Journal of the Indian Council for philosophical Research,* Special isse *Historiography of Civilizations*, June 1996, 95137.

9. The Colonial Regime's *Report of Native Newspapers in Bengal* shows that the weekly subscription of the *Bangobasi* over 1902-3 held steady at twelve thousand a large figure for the times.
10. There are ten letters, dated from November 13, 1902, through September 7, 1903 (only the last having been written in Calcutta upon Upadhyay's return from England). For more information on Upadhyay (and the content of the letters), see Julius Lipner, *Brahmabandhab Upadhyay: The Life and Thought of a Revolutionary* (Delhi: Oxford University press, 1999).
11. Letter to the *Bangobasi* dated April 24, 1903. I have changed the order of some sentences to make my argument clearer.
12. D. H. Killingley has written extensively and illuminatingly on Roy; see his "Rammohan Roy's Interpretation of the *Vedanta*" (Ph.D. thesis, University of London, 1977) and *Rammohan Roy in Hindu and Christian Tradition* (Newcastle upon Tyne: Grevatte & Grevatt, 1993).
13. See *History and Culture*, 225.
14. Postman, *Amusing Ourslves to Death*, 71-72, 74-75.
15. Saul Bellow describes rhe process as follows: "Newspapers Must be read cautiously, cannily, defensively. You know very well that journalists cannot afford to tell you plainly what is going on. There are dependable observers who believe that the press cannot give Americans anything like a true picture of the world... What good is such a plethora of information. We have no use for most of the information given... It simply poisons us... The jargon used… excites,

it thrills, it bewilders, it frightens, it confuses, it annihilates coherence, it makes comprehension utterly impossible" ("The Distracted Public," in Saul Bellow, *It All Adds Up: From the Dim Past to the Uncertain Future* [Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1995], 157-58). For clearer presentation of my point, I have inverted the order of some sentences. As indicated, Bellow has the American Media chiefly in mind.

16. For Example, Anil Sethi's doctoral thesis, "The Creation of Religious Identities in the Punjab, C 1850-1920" (University of Cambridge, 1998), Illustrates Heuristically the role of the press (and printing press) in this process. See also Julius Lipner, *Brahmabandhab Upadhyay*, esp. chaps.10, 12-15.
17. As noted earlier, these constructions were often made in terms of broad, somewhat blunt categories (e.g. those of Upadhyay mentioned earlier). More modern constructions of Hindu identity exist within a tendentious dialectic of homogenized and relatively nuanced patterns of discourse.
18. Postman, *Amusing Ourselves to Death*, 79.
19. Ibid., 89, emphasis added.
20. In P. Lutgendorf, "Ramayan: The Video," TDR (The Drama Review) 34, no.2 (Summer 1990): 127-76; see 164.
21. Even to the extent of turning Ravana into a sort of tragic hero.
22. The traditional length ascribed to the *Mbh* is one hundred thousand verses, though the so-called Poona critical edition (1933-1972) is about seventy-five thousand verses long, not counting variants and addenda.

23. For a scholarly analysis of the form and content of both epics, see John Brockington's monumental *The Sanskrit Epics* (Leiden: Brill, 1998).
24. Lutgendorf, "Ramyan: The Video," 127-28.
25. One of the reasons for giving a summary of each epic has been to show that it would hardly be possible to present either narrative in a form that did not deverr to its religious overtones.
26. *India Today*, April 30, 1987, 70.
27. *India Today*, August 31, 1988, 81. In his analysis, Lutgendorf Contextualizes the *Ra* as a screen production, and cites further evidence of its popularity (136-37), as does M. Tully in his *No Full Stops in India* (Harmondsworth, Middlesex: Pen-guin Books, 1992): see the chapter entitled "The Rewriting of the *Ramayan*," 129.
28. *India Today*, January 31, 1990, 54.
29. "The *Ramayan* was preceded by fifteen minutes of advertising. Lovely ladies washed their hair with expensive shampoo, young lovers cavorted hazardously on scooters, macho males advertised the latest suiting materials and smiling children guzzled instant noodles. Not only were the products beyond the range of most Indians, they were also for the most part alien to their lifestyle. The advertisers moake no secret of the fact that they use television to target the middle classes" (Tully, *No Full Stop*, 147-48). As we shall see, such advertising only throws the reason for the success of the serials into relief: it rode on the popularity of the serials and did not determine the serials target audience or production rationale.

30. *India Today*, 1987, 70-71.

31. In his analysis, Lutgendorf has missed this point.

32. This must be taken to mean that the main characters and story line could not be subjected to laissez-faire improvisation. Within this given framework, however, there was appreciable improvisation in accordance with production needs and wider agendas, as various obsevers have pointed out. Indeed, improvisation within certain accepted parameters is a constitutive feature of the transmission of traditional narratives like the *Mbh* and the *Ra*.

33. Angelika Malinar, "The *Bhagavadgita* in the *Mahabharata* TV Serial: Domestic Drama and Dharmic Solutions," in V. Dalmia and H. von Stietencron, eds., *Representing Hinduism: The Construction of Religious Traditions and National Identity* (New Delhi: Sage Publications, 1995), 446-47.

34. "The relaxation of restrictions on the import of television technology around the time of the Asian games of I982 promoted an enormous rise in the production and purchase of television sets" (P.Mankekar, National Texts and Gendered Lives: An Ethnography of Television Victoria Farmer, in her "Mass Media: Images, Mobilization, and Communalism" (in D. Ludden, ed., *Contesting the Nation: Religion, Community, and the politics of Democracy in India* [Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996], 98-115), gives the growth of television in India after the 1982 games a vigorous political spin (104), while Nilanjana Gupta, *Switching Channels: Ideologies of Television in India* (Delhi: Oxford University Press, 1998), notes, in

her account of the development of television in India (chap. 2), that a surge in the increase of television sets had already occurred by the late 1970s. This is not to discount, however, the prodigious increase after the Asian games.

35. Hybridized, that is, by combining Sociocultural "education" and entertainment.

36. Mankekar, "National Texts and Gendered Lives," 544-46. Today, Doordarshan's situation has changed. Chaps. 3 and 4 of Gupta's *Switching Channels* show that, though it is still atate owned, Doordarshan's Original agenda has altered radically. Recent upgrading of technology, entry into the satellite market, proliferation of regional channels, and refocusing on entertainment (in competition with commercial Television) has mad Doordarshan a "clone" of the competition. "The battles is not about ratings and advertising revenue. It is really about 'determining the framework for debate and, for the present atleast, Doordarshan has lost this battle. It has accepted the new rules of the game as defined in terms of revenue maximization and has shifred its agenda to providing entertainment rather than enlightenment" (77).

37. For the former, see *India Today* 1987, 71; for the latter, see Tully, *No Full Stops*, e.g., 132, 137-38.

38. Tully, *No Full stops*, 136; India Today, 1987, 71.

39. Tully, *No Full stops*, 151.

40. *India Today*, Jan, 31, 1990, 54.

41. See the whole article, "Echoing the Times: The Epics

Contemporaneity Makes It a Phenomenal Success," *India Today*, January 31, 1990.

42. See Tully, *No Full stops*, 142-43, 150.
43. Lutgendorf, "Ramayan;" Mankekar, "National Texts and Gendered Lives;" *India Today*, 1987, 1990; Tully, *No Full stops*.
44. See Lutgendorfs account of how widespread strike action by low-caste sanitation workers in northern India precipitated the final extension of the *Ra* serial ("Ramayan," 139-41)
45. At the same Time, if the claim that the serials emphasized "Indianness" can pass muster, a new sense of shared "Indianness" was also formed in a way that cut across religious barriers.
46. *India Today*, 1987, 70-71. See also Tully, *No Full stops*. For an account of participative responses to the *Mbh*, see Mankekar, "National Texts and Gendered Lives," 551-554.
47. A fact of which both producers were well aware. Thus it seems unwarranted to assume, as farmer does ("Mass Media," 102), that Doordarshan attempted "*a hegemonic Ramayana* narrative" (emphsis added). One must remember that these were commissioned productions, giving scope for creativity and spontaneity, albeit within specified (National Programme, and therefore supposedly nonsectarian) guidelines. As Lutgendorf writes, with reference to the *Ra*: "The adoption and propagation of individual versions of the epic has always been related to assertions of cultural hegemony and has indeed had the effect of suppressing other variants. This was certainly true of the Valmiki and Tulsidas texts. Yet even such influential

versions never fully obliterated their variants... TV viewers well acquainted with the *Manas* are able to derive more pleasure from the serial, and there seems no reason to assume that the video and written texts cannot continue to coexist in their respective spheres" ("Ramayan," 168, 169). In short, one must not underestimate, as anxious intellectuals so often do, religious Hindus capacity to relativize sacred narrative, given the tact that such Hindus are heir to a long tradition of the reception and transmission of pluriform text.

48. This is the basis of Hinduisms so-called tolerance in issues of belief (which often does not extend to maters of practice). See Lipner, "Ancient Banyan" and Hindus: *Their Religious Beliefs and Practices* (London: Routledge, 1994).

49. Lutgendorf, "Ramayan," 164, 145, 157.

۱۷

اهل دین و اهل دنیا در فیلم هندی

راشل دوییر
شاپور عظیمی

در این نوشتار دین‌ها، جوامع دینی، عقاید و اَعمال دینی را در ژانرهای غیردینی بررسی می‌کنیم و بر ژانر مسلط فیلم هندی، یعنی ژانر اجتماعی، تمرکز خواهیم کرد. بحث حاضر شامل مناسک گروهی عقایدی خواهد بود که احتمالاً به شکلی منحصربه‌فرد، برچسب مذهبی دارند و یا ممکن است در این حوزه قرار نگیرند. این نوشتار همچنین سکولاریسم[1] و شیوه‌ای که این فیلم‌ها به‌کار می‌برند تا حضور و غیاب عناصر دینی را نشان دهند، مورد پرسش قرار خواهد داد تا به نتایجی دربارهٔ مذهب به عنوان طیف وسیع‌تری از مناسک اجتماعی برسد.

حتی در جوامع غربی، سکولاریسم معنای متعددی دارد. همان‌طور که اسد می‌گوید مذهب، به‌واسطهٔ دفاع از آنچه که به حوزه‌اش مربوط است، دنیویت[2] را پدید می‌آورد. مطالعهٔ تطبیقی معنای احتمالی سکولاریسم در

---

۱. از آنجا که برای سکولاریسم معادل‌هایی در فارسی وجود دارد که در معنا تمام نیستند (عرفی‌سازی، جدایی دین و سیاست، دنیاگرایی و...) همان اصطلاح را در ترجمه قصد کرده‌ایم. با این همه در برخی جاها، به اقتضای متن از معادل‌هایی چون دنیویت و اهل دنیا (در برابر اهل دین) نیز بهره برده شده است.(م.)

2. the secular

غرب و در هند و سپس بررسی رابطهٔ سکولاریسم و سینما، مستلزم ارائهٔ پروژه‌ای عظیم است. تفاسیر گسترده‌ای در هند، پیرامون سکولاریسم وجود دارد و طیف ارجاعات این اصطلاح از تحریم سیاسی مذهب تا نوعی از الحاد[1] را دربرمی‌گیرد که پس از آن، این گونه‌گونی به فیلم هندی ربط پیدا می‌کند.

مدت‌هاست که سکولاریسم به عنوان یکی از اجزای مشخص مدرنیته شناخته می‌شود (گیدنز، ۱۹۹۰) و به منزلهٔ غایب از ساحت عمومی، توسط هابرماس تعریف شد. در سال‌های اخیر، این بحث وجود داشته که گرچه ممکن است سکولاریسم، در غربِ پیشتر مسیحی، یک جزء مهم از مدرنیته باشد ولی در این صورت نیز، این مفهوم ناکامل و متغیر است. تحقیقات اخیر نشان می‌دهند که دیگرمدرنیته‌هایی نیز وجود دارند که احتمالا سکولاریسم در آنها جایگاهی ندارد؛ به‌ویژه مدرنیته‌هایی که مذهب پدید آورده است؛ مانند مدرنیتهٔ اسلامی (روی، ۲۰۰۴، دوجی، ۲۰۰۵). با اینکه آشیس ناندی[2] دربارهٔ مدرنیته‌های دیگری که در هند وجود دارند، بحث‌های مفصلی داشته ولی دربارهٔ یک مدرنیتهٔ معقول و مناسب هندو، مطالب اندکی نوشته شده است.

دو نوع سکولاریسم عمده وجود دارد که اغلب با هم اشتباه گرفته می‌شوند و باید آنها را از هم متمایز کرد: یکی به عنوان یک روند یا دُکترین سیاسی و دیگری به عنوان طبقه‌بندی معرفتی یا هستی‌شناسانه (اسد، ۲۰۰۳). تا حد زیادی درست است که بگوییم دولت در غرب کاملاً از مذهب جداست و مذهب به حوزه‌ای خصوصی همراه با ایمان شخصی رانده شده، که این را می‌توان در مذاهب سنتی یا مذاهب جدید و معنویات جدید یا عقاید گذشته‌گراها[3] مشاهده کرد ولی حتی در درون غرب، سکولاریسم در

1. atheism
2. Ashish Nandi
3. New age

جوامع و فرهنگ‌ها، اشکال مختلفی دارد؛ برای نمونه به نظر می‌رسد در اروپا مستحکم‌تر است تا ایالات متحده. البته در درون اروپا نیز تنوع‌های سکولاریسم اشکال متفاوتی دارد؛ به طور مشخص [چنین تفاوتی دیده می‌شود] بین انگلیس که در آن کلیسا ریشه‌دار است و فرانسه که سکولاریسم به معنای ممنوعیت نمایش نمادهای مذهبی در مدارس و دیگر مؤسسات دولتی است.

بحث‌های فراوانی در هند دربارهٔ سکولاریسم به عنوان یک آیین یا آموزهٔ سیاسی در جریان بوده است ولی موضوع این فصل نخواهند بود؛ جز اینکه اشاره شود که این اصطلاح بسیار مورد تردید واقع شده و دائماً مورد بحث قرار گرفته است.[۱] گرچه طبق قانون اساسی، هند یک دولت سکولار است ولی سکولاریسمِ آن مانند غرب نیست؛ چرا که حتی طبقه‌بندی مذهب در آن کشور متفاوت است و هیچ کلیسایی وجود ندارد که دولت را از مذهب جدا سازد. دولتِ امروز (سال ۲۰۰۵) ـ حزب کنگره ـ ادعا دارد که از ارزش‌های سکولار حَمایت می‌کند که در آنها هیچ حرفی از یک گروه مذهبی به میان نیامده است (و افتخار دارد که یک رئیس‌جمهور مسلمان در رأس امور است ـ گیریم که توسط مسئولان پیشین منصوب شده ـ و یک نخست‌وزیر سیک و یک رهبر کاتولیک هم به چشم می‌خورند) که اقلیت‌هایی، به‌ویژه مسلمان، فعالانه از آن حمایت می‌کنند. کنگره اعتقاد دارد به اینکه ادیان موقعیت برابری دارند و مذهب بخشی از این دولت نیست. با این حال طرفداران سیاست هندوتوا[1] (ملی‌گرایی هندو)، کنگره را متهم می‌کنند که شبه‌سکولار است؛ چون از قوانین مختلف به نفع اقلیت‌ها حمایت می‌کند که در نهایت باعث تقویت گروه‌های مذهبی می‌شود، در حالی که خود این اعضا عملاً سکولارهای واقعی هستند. دیگران معتقدند که هند، سکولَار نیست ولی هندوییسم به نظام طبقاتی اعتقاد دارد که به

1. Hindutva

هیئت سکولاریسم درآمده است. برای همین، در حالی که بر اساس قانون اساسی، هند به لحاظ سیاسی سکولار است، قانون اساسی آن باعث شده گروه‌های مذهبی و آنهایی که به نظام طبقاتی اعتقاد دارند، در این کشور به وجود آیند و مانعی بر سر راه فرقه‌گرایی ایجاد نشود.

در گفتار روزمره، مشخص است که سکولاریسم، معانی دیگری در هند دارد.[۲] این اصطلاح به ندرت به معنای جدایی دیندار از غیردیندار یا بی‌توجهی مساوی[۱] نسبت به همگی ادیان است که می‌تواند به معنای بی‌خدایی (الحاد) نزدیک باشد گرچه به معنای *احترام مساوی برای همهٔ ادیان* به‌کار می‌رود.[۳] معمولاً این اصطلاح به معنای احترام بسیار[۲] به تعصب مذهبی است که عموماً در هند بسیار صاحب ارزش شمرده می‌شود. در صنعت سینمای این کشور همان معنای اولیه و چندوجهی این اصطلاح به‌کار برده می‌شود، در حالی که کلمهٔ سکولار اغلب برای تشریح خودِ این صنعت یا فیلم‌هایی که می‌سازد، به‌کار گرفته می‌شود.

این بحث بر سر اصطلاح سکولار جای تعجب ندارد؛ چون برای واکنش در برابر معنای خاص خود مذهب، نیاز به ایجاد اشکال تازه‌ای از سکولاریسم احساس می‌شود؛ چرا که نسبت به متعلقات دیدگاه مذهبی و دیدگاه سکولار، اجماع عامی وجود ندارد. این دیدگاه طلاّل اسد[۳] نیز هست که می‌گوید مذهب، دیدگاه‌هایی پیرامون آنچه مقدس است و آنچه سکولار است، دارد و این باعث ایجاد سکولاریسم شده است. به عبارت دیگر، مذهب و سکولاریسم باید همراه هم مورد بررسی قرار بگیرند؛ چون امر مقدس و امر سکولار هر یک به دیگری وابسته‌اند و این رابطه به نوبهٔ خود، ایده‌های تازه‌ای دربارهٔ مذهب، اخلاق و سیاست به وجود می‌آورد.

---

1. equal disregard
2. high regard
3. Talal Asad

مذهب، سکولاریسم و صنعت فیلم‌سازی

فیلم هندی به خودش افتخار می‌کند که سکولار است. سکولار به مفهوم احترام برابر[1] نسبت به هر مذهبی است. این تنوع و گونه‌گونی در صنعت سینمای هند به روزهای نخست برپایی آن، دست‌کم در بمبئی بازمی‌گردد که هندوهای بنگالی در کنار آلمانی‌ها (تئاتر جدید) کار می‌کردند، در حالی که در کمپانی‌های دیگر، بسیاری از ستارگان سینمای هند در کنار هندوها، یهودیان و پارسی‌ها حضور داشتند و پس از استقلال، بسیاری از هندوهای پنجابی که به دلیل تجزیهٔ هند، گریخته و به بمبئی آمده بودند، در کنار مسلمانان کار می‌کردند. یک نمونهٔ شاخص، بی. آر. چوپرا[2] است ـ که در ماه اوت سال ۱۹۴۷ لاهور را ترک کرد ـ که در ساخت فیلم‌هایش در دههٔ ۱۹۵۰ یک تیم نویسنده داشت که بسیاری از آنها مسلمان بودند از جمله اختر الایمان و اختر میرزا و مانند فیلم‌های Ekhi raasta (۱۹۵۶) و Naya daur (۱۹۵۷). ترانه‌سرایان این فیلم‌ها مسلمان بودند (ساحر لودهیانوی)[3] در حالی که موسیقی‌دان‌ها (او. پی. نیر،[4] همنت کومار[5]) هندو بودند. خوانندگان فیلم‌هایش، مسلمان (محمد رفیع) و هندو (لاتا منگشکر)[6] بودند، در حالی که ستارگان فیلم‌های او، مسلمان (دیلیپ کومار،[7] مینا کوماری[8]) و هندو (ویجیانتی مالا،[9] آشوک کومار[10]) هستند.

مانتو (۱۹۹۸) همچنین نشان می‌دهد که تا چه حد دنیای آنهایی که در کار سینما بودند، بر حسب پس‌زمینه‌های مذهبی‌شان، درهم تنیده شد و شاهد بسیار دوستی‌های عمیق، روابط و ازدواج‌هایی در میان این گروه‌ها در

---

1. equal respect
2. B. R. Chopra
3. Sahir Ludhianvi
4. O. P. Nayyar
5. Hemnant Kumar
6. Lata Mangeshkar
7. Dilip Kumar
8. Meena Kumari
9. Vyjaynthi Mala
10. Ashok Kumar

دهۀ ۱۹۴۰ بوده‌ایم؛ برای نمونه راج کاپور[1] و نرگس؛ کیشور کومار[2] و مَدهوبالا.[3] و دقیقاً همان مسئله را امروزه شاهد هستیم؛ شاهرخ خان و امیر خان هر دو با زن‌هایی هندو ازدواج کردند، در حالی که ریتیک روشن[4] با یک زن مسلمان ازدواج کرد. این نکته را طرفداران هنرپیشه‌ها به خوبی می‌دانند، آنها اغلب ستارگان سینما را خدایان خود می‌دانند و حتی معابدی برای احترام به آنها دارند.[۴] هرچند که رفتار این ستارگان سینما گاهی اوقات مورد پذیرش مردم *معمولی* قرار می‌گیرد ولی چنین ازدواج‌هایی نتوانسته مردم را به تمامی وادار کند که از این کار هنرپیشه‌های مورد علاقه‌شان پیروی کنند.

صنعت سینما، در کل، سعی نمی‌کند تفاوت‌های ادیان مختلف را حذف کند ـ در واقع این کار را دربارۀ تفاوت‌های محلی و مکانی نیز انجام نمی‌دهد ـ بلکه جشنواره‌ها، آیین‌های زندگی و... از هر گروهی را در کنار هم مورد توجه قرار می‌دهد. با این حال یک جزء قابل اشاره در صنعت سینمای این کشور وجود دارد که همانا غیبت دالیت[5] ـ افرادی از طبقات پایین‌تر اجتماع ـ است که دست‌کم در سطوح بالاتری، آنها را در فیلم‌ها نمی‌بینیم. یقیناً برخی طبقات اجتماعی (مشخصاً Panjabi Khatris) در صنعت سینمای هند هستند که تعدادشان هم کم نیست ولی به نظر نمی‌رسد بتوان هیچ گروه دیگری از این افراد را در این صنعت مشاهده کرد.

برخورد صنعت سینمای هند با مذهب، احتمالاً بی‌شباهت با هالیوود نیست که در آنجا، همه می‌دانستند چه کسی یهودی است، چه کسی مسیحی است و... با اینکه بسیاری غول‌های هالیوود یهودی بودند ولی به نظر می‌رسد استودیوهای فیلم‌سازی آنها جشن‌های ملی (و اغلب مسیحی)

---

1. Raj Kapoor
2. Kishor Kumar
3. Madhubala
4. Hrithik Roshan
5. Dalit

مانند کریسمس و روز شکرگزاری را ارج می‌نهادند. کسی ابرو بالا نمی‌انداخت وقتی یهودیان از طریق سینما و مشخصاً آوازهایی سکولار، شبیه *کریسمس سفید* که ایروینگ برلینِ یهودی (ایسرائل بیلین) آن را سروده، رؤیای آمریکایی را خلق می‌کردند.

یکی از مسائل بسیار جنجال‌برانگیز در صنعت سینمای هند این است که بازیگران مجبور بودند با تعویض نام‌هایشان، هویت مذهبی خویش را از انظار پنهان سازند؛ به همین دلیل یوسف خان به دیلیپ کومار، بیگم ممتاز جهان به مَدهوبالا و مه‌جبین به مینا کوماری تبدیل می‌شود. هرچند چنین پنهان‌کاری باعث شد که کسی نداند اینها نام هنری هستند و کسی هم کوشش نکرد پس‌زمینهٔ مذهبی کسی را پنهان سازد. در حالی که کسی را، چه زن چه مرد، نمی‌توان یافت که نامش را به نامی شبیه مسلمان‌ها تغییر دهد ولی هندوهایی بودند که نام خود را تغییر دادند (برای نمونه آشوک کومار گانگولی[1] به آشوک کومار تبدیل شد، کول بوشان نات پاندیت[2] به راج کومار، هری کریشانا گوسوامی[3] به مانوج کومار تغییر کرد) تا نام‌های مدرن و عادی داشته باشند؛ همان‌طور که بسیاری از هنرپیشه‌های هالیوود و دیگر ستارگان سینما نام هنری‌ای را اخذ کردند که طنین مرسوم‌تری داشت یا کمتر قومی بود (برای نمونه فردریک آوشترلیتز[4] به فرد آستر،[5] لوسیل لوسور[6] به جون کراوفورد،[7] کامیل جاوال[8] به بیرژیت باردو[9]). به همان نسبت در غرب، کسی کوششی نمی‌کرد خاستگاه مذهبی خود را پنهان سازد، همان‌طور که آلن استیوارت کونینگزبرگ[10] نامش را به وودی آلن تغییر داد و همواره یهودی‌بودنش را مهم جلوه می‌داد.

---

1. Ashok Kumar Ganguly
2. kulbhushan Nath Pandit
3. Hari Krishna Goswami
4. Fredrick Austerlitz
5. Fred Astaire
6. Lucille Sueur
7. Joan Crawford
8. Camille Javal
9. Brigitte Bardot
10. Allen Stewart Koningsberg

صنعت سینمای هند، آثار بسیاری ساخته که مستقیماً مذهبی هستند. خود این فیلم‌ها اغلب با تصاویری مذهبی آغاز می‌شوند، چه سکانسی از فیلمی که شرکت RK ساخته و در آن پریتویراج کاپور[1] شیوا را پرستش می‌کند یا استفادهٔ شرکت *Mukta Arts* از اُم[2] و تلاوت گایاتری مانترا[3] یا داس و چکش کمونیستی محبوب خان، همراه با یک شعر پرطرفدار اردو:

> اهمیتی ندارد که دشمنان شما، چه خواب‌هایی برایتان دیده‌اند؛ چون هیچ اتفاقی نمی‌افتد. تنها آنچه رخ خواهد داد، ارادهٔ خداوند است (این شعر گرچه بدون نام نویسنده است ولی به جهات مختلف به ارشاد لاک‌نویی[4] و آقا حشر کشمیری،[5] نسبت داده شده است).

در صنعت سینمای هند از اَعمال مذهبی استفاده می‌شود، مانند نمایش دادن تصویری خوش‌یمن (muhura) در اولین نما که معمولاً شامل آیین‌های هندو است؛ برای نمونه شکستن *نارگیل*. در بسیاری دفاتر، تصاویر الهه‌های هندو دیده می‌شود که مورد پرستش‌اند. طالع‌بینی ـ که مختص به هیچ سنت دینی خاصی نیست و در همهٔ ادیان دیده می‌شود ـ در هند هم طرفدار دارد و آن‌قدر برای آنها مهم است که تاریخ نمایش فیلم‌ها را با استفاده از آن تعیین می‌کنند و دیگر وقایع مهم را بر اساس این اختربینی انجام می‌دهند و حتی بر اساس شماره‌شناسی (numerology) و دیگر اعمال مشابه، نام فیلم‌ها را تغییر می‌دهند (برای نمونه فیلم *کریش*[6] ساختهٔ راکش روشن در سال ۲۰۰۶)، هنرپیشه‌ها هم، چنین کرده‌اند (کارینا کاپور تلفظ اسم کوچکش را بر همین اساس تغییر داده است).[۵]

در سال‌های اخیر کیش‌های مشخصی در صنعت سینمای هند اهمیت پیدا کرده‌اند که از میان آنها می‌توان به معبد وِن کاتسوارا[7] در تیروپاتی[8] (ایالت

---

1. Prithviraj Kapoor
2. Om
3. Gayatri mantra
4. Irshad lucknowi
5. Agha Hashr Kashmiri
6. Kkrish
7. Venkateswara
8. Tirupati

آندراپرداش) و معبد سای بابا در شیردی (ایالت ماهاراشترا) اشاره کرد. معابد اولی بیشتر به صنایع سینمای تلوگو[1] و تامیل مربوط‌اند و چندین تن از اعضای صنعت سینمای بمبئی در شمار سرسپردگان این معابد شناخته می‌شوند. آمیتاب باچان، به مناسبت تولد شصت‌سالگی‌اش، جشن مخصوصی در این معبد، در سال ۲۰۰۲ برپا کرد. گفته می‌شود این معبد، یکی از ثروتمندترین معابد هند است و سالیانه ۸۰۰ کرور (معادل یکصد میلیون پوند) درآمد دارد.

اولین دوستدار مهم سای بابا در صنعت سینمای هند، راج کاپور بود که به طور منظم از این معبد دیدار می‌کرد. سای بابا که هم هندو و مسلمان ادعا شده است ـ بر اساس تعریفی که در بالا ارائه شد ـ سکولار دانسته می‌شود و هم توسط مسلمانان و هم هندوها به یک اندازه و به شدت مورد توجه قرار دارد. جای تعجب نیست که این دینداری سکولار، مجاورت معبد او با بمبئی، ساده بودن آیین‌هایی که به‌کار می‌گیرد و معجزه‌هایی که به او نسبت داده می‌شوند، همه و همه باعث شده بسیاری از دست‌اندرکاران صنعت سینمای هند جذب او شوند.

مذهب، سکولاریسم و ژانر اجتماعی

در حالی که دیگر ژانرهای سینمای هند به طور ادواری آمده‌اند و رفته‌اند، از دهۀ ۱۹۴۰ ژانر غالب فیلم هندی، مجموعه‌آثار اجتماعی بوده است. محدودیت‌های مربوط به ژانر، حتی مبهم‌تر از دیگر مشخصه‌های فیلم‌های هندی‌اند که کمابیش به طور بارزی به آنها نسبت داده می‌شود؛ چرا که همۀ این فیلم‌ها، هم اکشن دارند، هم آواز و رقص و هم اینکه داستان‌های عاشقانه در آنها دیده می‌شود. هرچند تهیه‌کنندگان، مصرف‌کنندگان و منتقدان سینمای هند، صنعت سینمای این کشور را در طبقه‌بندی‌های ژانری،

---

1. Telugu

مانند فیلم گنگستری، فیلم اکشن، فیلم جنگی و... قرار داده‌اند ولی ژانر اجتماعی به گونه‌ای است که هر فیلمی را که ژانر آن روشن نیست، در خود جای می‌دهد. به این معنا که با یک ملودرام با پس‌زمینهٔ دورهٔ معاصر روبه‌روییم که قهرمان مرد (و به ندرت یک قهرمان زن) به دنبال عشقی رمانتیک است تا آن را با نیازهای خانواده و اجتماع ـ ملت، سازگار کند.

ژانر اجتماعی به طور مستقیم به مذهب نمی‌پردازد ولی اغلب، نشانه‌های مستقیم و غیرمستقیمی از مذهب و دینداری را به نمایش می‌گذارد و به همان اندازه که به عقاید و اعمال مذهبی می‌پردازند، اسطوره و امر مقدس را نیز به تصویر می‌کشد. به هر حال این ژانر، هرگز *ژانر اجتماعی هندو* نامیده نشد؛ چون عقاید و مناسک هندو در مسائل اجتماعی تفوق و برتری دارند، همان‌طور که دربارهٔ فرهنگ هندی هم این مسئله صدق می‌کند. به عبارت دیگر هندوییسم یک هنجار پنهان و یک موقعیت استاندارد پنهان است.

این فصل به ژانر اجتماعی و چند فیلم دیگر می‌پردازد که جزء ژانرهای مذهبی نیستند؛ ژانرهایی که گسترهٔ قدرت تحلیل هندو را آشکار می‌سازند (برگرفته از آندرو گریلی،[1] ۲۰۰۰ که در آن او به تخیل کاتولیکی می‌پردازد) یا اینکه قدرت تخیل سکولاری را به نمایش می‌گذارند که هندوییسم آن را به وجود می‌آورد. طبقه‌بندی فیلم اجتماعی گاهی آن‌قدر نامنظم و گسترده است و حضور مذهب آن‌قدر متنوع است که کوشش نمی‌کنم ژانر اجتماعی را در بستر سیاسی و اجتماعی‌اش، تاریخمند کنم. چنین تاریخ‌نگاری‌های آبکی، اغلب پیچیدگی‌های این ارتباطات را از میان می‌برد و بیش از حد ساده می‌کند، به طوری که در این صورت همگی فیلم‌های ۱۹۵۰ که در دورهٔ برتری تفکر نهرویی ساخته شده‌اند را باید سکولار ارزیابی کرد یا تسلط نگرش هندویی در فیلم‌های دههٔ ۱۹۹۰ را باید به همهٔ فیلم‌ها تعمیم داد. من این فیلم‌ها را در جایگاه خودشان قرار می‌دهم ولی مانند طبقه‌بندی

---

1. Andrew Greeley

ژانری، خود این فیلم‌ها تغییر در طرز تفکر را نشان می‌دهند. تجلی چنین تغییراتی به شدت ادواری و جزء پیشامدهای استثنایی‌اند.

در حالی که تقریباً غیرممکن است به مذهب در فیلم‌ها اشاره‌ای نکرد (با این فرض که حتی اسم شخصیت‌ها در فیلم‌ها به مذهب آنها بازمی‌گردد) ولی معمولاً در فیلم‌هایی که به مسئلهٔ مدرنیته و مدرن شدن می‌پردازند، هیچ تصویری از اعمال یا عقاید مذهبی دیده نمی‌شود. برخی از ژانرهای ابتدایی در سینمای هند، همچون فیلمی مهیج، تصاویر جذابی از مدرنیته به نمایش می‌گذاشت که جایی برای مذهب باقی نمی‌ماند و به آن به عنوان موجودیتی فارغ از چهارچوب مدرن، نگریسته می‌شد. فیلم‌های *نادیای بی‌باک* (مری ایوانز) که توسط شرکت ***Wadia Moveiton*** مورد تقلید قرار می‌گرفتند (مانند *ملکة الماس*، محصول ۱۹۴۰، به کارگردانی هومی وادیا[1]) نمونه‌های خوبی از این نوع نگرش هستند؛ فیلم‌هایی که اصلاً ضدمذهبی نیستند ولی آثار مهیج و پر از تعقیب وگریزی‌اند که در آنها جایی برای مذهب وجود ندارد. نادیا با آن موهای طلایی و چشمان روشن، به وضوح یک اجنبی است ولی اغلب به عنوان زنی اهل بمبئی از او یاد می‌شد و هیچ اشاره‌ای هم به خاستگاه مذهبی او صورت نمی‌گرفت، هرچند شخصیت‌هایی که او معمولاً نقش آنها را بازی می‌کرد، نام‌های هندی (معمولی) داشتند.

فیلم *نوآر*، مانند CID (۱۹۵۶، به کارگردانی راج خُسلا[2]) که بار دیگر بر مسئلهٔ روزگار مدرن تأکید می‌کند، تقریباً چیزی دربارهٔ مذهبی ندارد که بگوید. در CID به تصویر کشیدن شمایل‌های مدرنیته مانند تلفن‌ها، اسلحه‌ها، اتومبیل‌ها، روزنامه‌ها، شکل وسواس‌آمیزی پیدا می‌کند، به‌ویژه بازپخش تلفن‌هایی[3] که در ابتدای فیلم شاهد آن هستیم. برخی فیلم‌های

---

1. Homi Wadia
2. Raj Khosla
3. the relay of phone

اجتماعی نیز که به مذهب نپرداخته‌اند به جای توجه به تفاوت‌های نظام طبقاتی به تفاوت‌های طبقاتی پرداخته‌اند که معمولاً این را در موانعی که بر سر راه ازدواج وجود دارد می‌بینیم. استثناهای جذاب در این میان *Acchut Kanya* (۱۹۳۶، به کارگردانی فرانتز اُستن[1]) و *Sujata* (۱۹۵۹، به کارگردانی بیمال رُی[2]) هستند. با این حال چنین فیلم‌هایی احتمالاً حتی در برابر فیلم اصلاح‌طلبانه‌ای مانند *Duniya na mane* (۱۹۳۷، به کارگردانی وی شانتارام[3]) آثار نامعمولی محسوب می‌شوند؛ در این فیلم چند مناسک مذهبی مانند پرستش والدینِ درگذشته، گرامی‌داشت جشن‌ها، استفاده از kumkum ـ همان پودر شَنگرف (قرمز) که زنان شوهرکرده روی فرق سرشان می‌ریزند ـ (نسخهٔ ماراتی[4] این فیلم، Kunku نامیده می‌شود) نشان داده می‌شود که به قهرمان زن فیلم، وجهه‌ای دوست‌داشتنی‌تر یا موقعیتی با تقوا اعطا می‌کند؛ هرچند نقطه‌نظر تندی دربارهٔ ازدواج‌های اجباری، از زبان او می‌شنویم. البته این فیلم در تقابل با فیلم مدرنیستی، اثر قابل‌توجهی است که نگرش واقع‌گرایی از یک زندگی مدرن نشان می‌دهد که در آن، مذهب به عنوان یک حرکت فرهنگی، می‌تواند به ثبت برسد.

در دههٔ ۱۹۴۰ یک دگرگونی ژانری ایجاد شد و سینمای هند از فیلم‌های اسطوره‌ای، عبادی و آثار هیجان‌انگیز دور شد و به سوی ژانر آثار اجتماعی روی آورد که به یک ژانر مسلط بدل شد. این دوران، یکی از آشوب‌خیزترین دوره‌ها در هند است (جنگ جهانی، پس از آن مسئلهٔ استقلال، جدایی هند و پاکستان و مهاجرت توده‌ها) و تنش‌های فرقه‌ای مهمی در آن رخ داده ولی در کمال تعجب، سینما در برابر این مسائل، هیچ سخنی نمی‌گوید و کاملاً بی‌تفاوت است.

---

1. Frantz Osten
2. Bimal Roy
3. V. Shantaram
4. Marathi

فیلم‌های اصلاح‌طلبانه‌ای مانند *Sujata* (۱۹۵۹) ـ دربارهٔ دست‌نیافتنی‌بودن ـ و دو جریب زمین[1] (۱۹۵۳) ـ دربارهٔ مهاجران شهری ـ که هر دو را بیمال رُی ساخته و فیلم‌های بی. آر. چوپرا مانند *Naya daur* (۱۹۵۷) ـ دربارهٔ صنعتی‌شدن ـ و *Ek hi raasta* ـ دربارهٔ ازدواج مجدد یک بیوه‌زن ـ حاکی از این است که احتمالاً روح سکولاریسم نهرویی چنین بوده که باعث شده تا فیلم‌ها اغلب به جای اینکه به ارزش‌های مذهبی توجه کنند، به ارزش‌های انسانی بپردازند. در فیلم *Dhool ka phool* (۱۹۵۹)، ساختهٔ یاش چوپرا[2] شاهد این هستیم که یک بچهٔ رهاشده را پیرمردی مسلمان به نام عمو عبدُل، نگهداری می‌کند. او اعتقاد دارد این کودک امانت خداوند است. هم مسلمانان و هم هندوها، چون نمی‌دانند اصل و نسب این کودک از کجاست، او را طرد کرده‌اند. همین مسئله باعث می‌شود عمو عبدل آهنگ مشهوری را بخواند که در نقد تعصب دینی است:

قرار نیست تو، هندی یا مسلمان باشی
تو فرزند یک انسانی و قرار است فرزند یک انسان باشی[3]

این را نیز باید گفت که فیلم‌های این دوران به شدت در پی ایجاد یک اسطورهٔ تازه برای ملتی جدید بودند و برای همین، ملی‌گرایی در این مقطع تقریباً به یک مذهب بدل شد. فیلم‌هایی مانند *مادر هند* (۱۹۵۷)، ساختهٔ محبوب خان، برخلاف حضور فراوان مسلمانانی که در ساخت آن همکاری داشتند، عناصر فراوانی از اسطورهٔ هندو را در خود دارد و در مقایسه با فیلم *Andaaz* (۱۹۴۹)، که راه و رسم غیرخودی‌ها، باعث بزهکاری و زندان می‌شود، رویکرد مادر هند بعضاً سکولار است.

حتی در دههٔ ۱۹۶۰ که بسیاری فیلم‌ها، سر برافراشتن یک فرهنگ جوانی تازه و آغاز مصرف‌گرایی را نشان می‌دادند که منجر به ایجاد یک ذهنیت

---

1. Do Bigha Zamin

2. Yash Chopra

۳. نسخهٔ هندی شعر از این قرار است:

Tu Hindu banega na Musalman na banega/Insan ki aulad hai, insane banega.

تازه شد، اعمال و عقاید مذهبی آشکار، تقریباً در این فیلم دیده نمی‌شود و اگر هم هست، بیشتر در میان افراد میانسال به چشم می‌خورد. این مسئله شامل فیلم‌های جوانانهٔ ناصر حسین هم می‌شود، به‌ویژه آنهایی که با شامی کاپور[1] ساخت که بر رمانس، کمدی و رقص متمرکز بودند. دههٔ ۱۹۷۰ شاهد به تصویر کشیده شدن جوامع مذهبی در فیلم‌هاست. هرچند اعمال و عقاید مذهبی را در آنها نمی‌بینیم. پیش از دههٔ ۱۹۹۰، ارجاعات اسطوره‌ای در فیلم‌های اجتماعی اوج می‌گیرد و به تدریج در فیلم هندی، توجه به جشن‌های مذهبی دیده می‌شود که در چنین مواردی اغلب، بازار آن سوی آب‌ها مد نظر فیلمسازان است.

تا آنجا که خبر دارم، فیلم‌های هندی هیچ‌گاه ضدمذهبی نبوده‌اند و هیچ شباهتی با فیلم‌های شرکت Tamil DMK مانند *Parasakthi* (۱۹۵۲) به کارگردانی کریشنان‌پانجو،[2] ندارند که در آن، خدایان، تکه‌های سنگ نامیده می‌شوند (اگرچه ادارهٔ سانسور این دیالوگ‌ها را درآورد ولی از روی بدخواهی بازیگران می‌توان این عبارت را دید) و یک راهب سعی دارد به قهرمان زن فیلم تعرض کند. فیلم‌های اجتماعی صرفاً راهبان و کسانی را مورد انتقاد قرار داده‌اند که به نام مذهب دست به اعمالی می‌زنند؛ یک نمونهٔ جالب توجه آن، *Nastik* (۱۹۵۴) به کارگردانی آی. اس. جوهر[3] است؛ Nastik به معنای کسی است که اعتقاد دینی ندارد. *Nastik* داستان فردی مهاجر به نام آنیل (آجیت) است که همراه دیگران با قطار سفر می‌کند و پس از کشته شدن پدر و مادرش در شورش‌های جدایی‌طلبانه، خواهر و برادر کوچکش را همراه خود آورده است. آهنگ مشهور کاوی برادیپ[4] به نام *Kitna badal gaya insaan!*[5] بر روی تصاویر مهاجران و نماهایی سبکی از

---

1. Shammi Kapoor
2. Krishnan-Panju
3. I. S. Johar
4. Kavi Pradeep
5. چقدر آدمی تغییر می‌کند.(م.)

راهبانی که در حال حرف زدن هستند، استفاده می‌شود. برادر کوچک آنیل می‌میرد؛ چون راهب[1] از آمدن بر سر بالین آدم‌های فقیر امتناع می‌کند. آنیل به زندان می‌افتد؛ چون به غلط علیه او شهادت می‌دهند که می‌خواسته راهب را بکشد، به این ترتیب او ایمانش را از دست می‌دهد. خواهرش به یک زن خیابانی بدل شده و خود را می‌کشد. آن راهب که پی برده آنیل در پی کشتن اوست، همراه دخترش به زیارت دارکا،[2] رامش‌وارام،[3] بنارَس،[4] هاردوار[5] و پوری[6] می‌رود و ما آنیل را می‌بینیم که دارد به الهه‌ها نگاه می‌کند ولی آنها را پرستش نمی‌کند. آنیل در پی این است که انتقام بگیرد و با دلربایی از دختر راهب او را عاشق خود کند، سپس در یک قایق او را طعمهٔ طوفان می‌کند ولی روح رودخانه در قالب یک هالهٔ نورانی، این دختر را نجات می‌دهد. آن دو در خفا ازدواج می‌کنند و سوار بر قایقی بر روی گنگ می‌گریزند، در حالی که پدر دختر، آن دو را دنبال می‌کند. آن دو در آب می‌افتند. آنیل فکر می‌کند همسرش مرده ولی پدر دختر او را نجات می‌دهد. دختر، پسری به دنیا می‌آورد. زمانی که کودک بیمار می‌شود، مادرش سراغ یک بابای پرطرفدار می‌رود (baba: واعظ، خطیب) تا این کودک را شفا دهد. معلوم می‌شود که این بابا، همان آنیل است که کلک زده و خود را بابا جا زده است. با این حال بیماری کودک باعث می‌شود آنیل بار دیگر به خداوند ایمان بیاورد.

هرچند این فیلم تحریم شده بود ولی توانست برای پنجاه هفته روی پردهٔ سینماها باقی بماند که احتمالاً دلیل موفقیت آن را باید در این دانست که مسئلهٔ جدایی هند و پاکستان را به خوبی نشان داده بود و به موضوع از دست رفتن ایمان و جست‌وجوی معنا در جهان می‌پرداخت.

---

1. Mahant
2. Dwarka
3. Rameshwaram
4. Benaras
5. Hardwar
6. Puri

اگرچه آنیل ایمانش را از دست می‌دهد ولی از طریـق عشـق، دوبـاره بـه جست‌وجوی آن برمی‌خیزد. استغفار او و تعاملش با الهه‌ها، هرچند هـیچ اعتقادی به آنها ندارد، کاملاً با دیدگاهی که نسبت به سینمای هند وجـود دارد، مطابقت می‌کند.

فیلم‌هایی که به مذهب اشاره‌ای نمی‌کنند، شمار انـدکی دارنـد و اسـتمرار قابل ملاحظهٔ دین را در سینما شاهدیم؛ چه در ارجاعات و یا چـه تصـاویری که از مذهب ارائه می‌شود (گروه‌های دینی، مناسک، عقاید، مداخلهٔ الاهـی) و چه در بیانی غیرمستقیم (عقاید مذهبی و نظام‌های اخلاقـی فـیلم‌هـا)؛ چنـین چیزهایی در فیلم‌های بسیاری به چشم می‌خورند.

یک جزء برجسـته در هنـد امـروز، حضـور مـذهبی در قالـب تصـاویر، اشارات، زبان، جشن‌ها، آیین‌ها و... است. یک جابه‌جـایی در ایـن عناصـر و نبود یکی از آنها باعث می‌شود که نه تنها فیلم هندی غیرواقعی به نظر برسـد، بلکه آن را بی‌روح می‌سازد و شکوه آن را از میـان مـی‌بـرد. بنـابراین، چنـین اجزایی را باید مورد بررسی قرار داد.

این بیان سطحی که «هندوییسم یک مذهب نیست بلکه راهی برای زنـدگی است»، بر اساس سوءتفاهمی است که نسـبت بـه مـذهب وجـود دارد و آن را صرفاً به عنوان عقیده طرح می‌کند و نه فرهنگ و شیوه. اصطلاح هندوییسـم از قرن‌ها پیش، نسبت به مذهبی که آن را تشریح مـی‌کنـد، حـق تقـدم دارد و بـه عقاید و مناسک مذهبی گوناگون ولی نه همواره متناقض بازمی‌گردد. برخـی از فرم‌های هندوییسم بر فرهنگ و شیوه‌ای متمرکزند که جهان را مقدس می‌داننـد، در حالی که پاره‌ای دیگر مبتنی بر این عقیده و تدین‌انـد کـه خداونـد یـا یـک مبادی والاتری وجود دارد که در این مـوارد همچنـان بحـث فرهنـگ و شـیوه مطرح است. همگی این اشکال را می‌توان در فیلم اجتماعی یافت و هدف مـن در اینجا آن است که پاره‌ای از این رخدادها را تحلیل و تشریح کـنم. همچنـین نگاهی خواهم داشت به آنچه که این فیلم‌ها دربارهٔ هندوییسم مـی‌گوینـد و بـه

دیدگاه سینمایی پیرامون هندوییسم و دیگر مذاهب و چگونگی تعامل آنها با یکدیگر خواهم پرداخت. در پایان به مسائلی دربارهٔ مذهب و سکولاریسم در هندِ امروز اشاره خواهم کرد.

بازنمایی جامع

گرچه فیلم هندی به نظام طبقاتی عُلیا می‌پردازد و تفکر مردانه‌ای را که در هند شمالی وجود دارد به عنوان یک هنجار ارائه می‌کند ولی دیگر مذاهب و جوامع مذهبی را دربرمی‌گیرد که بر اساس نامشان (که در میان مشخصه‌های دیگر نشان‌دهندهٔ ناحیه، مذهب و نظام طبقاتی است)، پوشش، زبان، جشن‌ها، اعیاد، موسیقی و... از یکدیگر متمایزند.

تقریباً ممکن نیست بدون نشان دادن مذهبِ یک شخصیت، بتوان از او نامی برد و بر او نامی گذاشت. چند فیلم چنین کرده‌اند؛ مانند *رنگیلا*[1] (۱۹۹۵) به کارگردانی رام گوپال وَرما[2] و[3] که قهرمان فیلم، مونا[4] نام دارد که این نام هم می‌تواند از آنِ مسلمان باشد و هم یک هندو. یک مثال عجیب دیگر *جَب جَب فول خیله*[5] (۱۹۶۵) به کارگردانی سورَج پراکاش[6] است که در آن یک شیکاری (قایقران) کشمیری، راجا نامیده می‌شود (نامی هندو)؛ گرچه همهٔ قایقران‌ها مسلمان‌اند و راجا فریاد می‌زند «ای خدا!»[7] که یک اصطلاح مسلمان‌هاست.

فیلم‌های بسیار اندکی یافت می‌شوند که به زندگی طبقات فرودست (دالیت‌ها) بپردازند[۶] مگر اینکه خودِ فیلم مشخصاً به نظام طبقاتی پرداخته

---

1. Rangeela
2. Ram Gopal Varma
3. با حضور امیر خان و اورمیلا مانتوکار که به دنیای پشت‌صحنهٔ فیلم‌های سینمای هند می‌پردازد و ماجرای عاشقانهٔ یک جوان با یک ستارهٔ سرشناس سینمای هند را روایت می‌کند.(م.)
4. Munna؛ کمابیش به معنای بچه.
5. Jab Jab Phool Khile
6. Suraj Prakash
7. Afoo Khuda

باشد (که به فیلم‌هایی مانند *Kanya Acchut* و *Sujata* اشاره کردیم؛ همچنین فیلم‌های عبادی مانند *Dharmatma* (۱۹۳۵) به کارگردانی وی. شانترام) یا بخواهد به بهبود وضعیت دالیت‌ها اشاره کند (*مالیات*،[1] (۲۰۰۱) به کارگردانی آشوتُش گواریکار[2]). حتی با برخاستن توده‌های فرودست به عنوان گروهی سیاسی در هند شمالی، هیچ اشاره‌ای به آنها در فیلم‌ها نمی‌شود مگر اینکه به طور مستقیم؛ برای نمونه در فیلم *ملکهٔ راهزن*[3] (۱۹۹۴) به کارگردانی شکر کاپور.[4] گرچه در سال‌های اخیر، منبع فیلم‌های هندی به دیگر گروه‌های منطقه‌ای و پاره‌ای از ژانرها مانند فیلم گنگستری گسترش پیدا کرده ـ که شامل بسیاری از شخصیت‌های فرودست جامعه و از مناطق و مذاهب گوناگون می‌شوند ـ سینما همچنان به عنوان یکی از مسیرهای اصلی برای پرداختن به آیین‌ها و مناسک هندوییسم در نزد طبقات بالای اجتماعی است که هند را از آنِ خود کرده‌اند.

هندوهای مناطق دیگر در هند، معمولاً در فیلم‌ها به عنوان آدم‌هایی که مایهٔ سرگرمی‌اند، نشان داده می‌شوند، به‌ویژه هندی‌های جنوب که لهجه‌شان بسیار دست انداخته می‌شود؛ برای نمونه معلم موسیقی در فیلم *Padosan* (۱۹۶۸) به کارگردانی جوتی ساروپ[5] یا گُجَراتی‌ها در فیلم *شاید فردایی نباشد*[6] (۲۰۰۳) به کارگردانی نیخیل آدوانی.[7] (هندی‌های مهاجر با اینکه طریقهٔ زندگی‌شان غربی شده ولی مشخصه‌های خود را حفظ کرده‌اند، برای همین پنجابی‌ها در *شاید فردایی نباشد*، آواز خواندن یک خانوادهٔ گجراتی را در یک موسیقی مربوط به عروسی دست می‌اندازند). در موارد دیگر، شهرستان و ولایت می‌تواند مانعی بر سر رسیدن یک زوج به همدیگر باشد؛ همان‌طور که در فیلم *Ek duuje ke liye* (۱۹۸۱) به کارگردانی کی.

---

1. Lagaan
2. Ashutosh Gowarikar
3. Bandit Queen
4. Shekhar Kapur
5. Jyoti Swaroop
6. Kal ho na ho
7. Nikhil Advani

بالاچاندر،[1] پسری اهل تامیل و دختری پنجابی است. نسخهٔ کمدی این مسائل و خصومت نسبت به آدم‌هایی که اهل مناطق دیگرند، در فیلم‌های هندی یافت می‌شود. مذهب دیگر و عمده در هند، اسلام است. اسلام بزرگ‌ترین دین اقلیت در این کشور است که بسیار جدی گرفته می‌شود و به همراه هندوییسم، به عنوان دو جامعهٔ مهم در این کشور تلقی می‌شود.[2] در همین راستا[3] به این مسئله پرداختیم که در طول زمان، توصیف مسلمانان در فیلم‌ها تغییر کرده و اینکه ژانری پیدا نمی‌شود که منحصراً به شکل‌گیری آنها بپردازد. مسلمانان در سینمای هند اغلب به شکل آدم‌های عجیبی تصویر می‌شوند؛ گاهی غریبه‌اند، گاهی دوستی وفادارند، برخی اوقات سیاسی هستند و گاه یک تروریست. این تنها قومی است که جدی گرفته می‌شود ولی میان هندوها و مسلمانان تقریباً همواره روابط مشکل‌آفرین وجود دارد و ازدواج میان آنها تقریباً غیرممکن است. *ویر ــ زارا*[4] (۲۰۰۴) به کارگردانی یاش چوپرا را می‌توان یک استثنای مثال‌زدنی دانست.[5]

سیک‌ها و جین‌ها[6] را اغلب به عنوان فرقه‌ای کمابیش از هندوییسم می‌شناسند که دومی اصلاً به ندرت چنین نقشی دارد. تنها نمونهٔ جالب از یک جین، همان آدینات،[7] زندان‌بان اصلاح‌طلب در ***Do aankhen barah haath*** (۱۹۵۷) به کارگردانی وی شانترام است که یک *آزمایش انسانی* را به سوی اصلاحاتی تبهکارانه سوق می‌دهد. عقاید مذهبی او و مناسکی که انجام می‌دهد، هیچ‌گاه نمایش داده نمی‌شوند ولی نامش به یک جین

1. K. Balachander

۲. مسئلهٔ پیچیدهٔ به تصویر کشیدن مسلمانان (و ازدواج‌های درون‌گروهی و فیلم‌های مربوط به تجزیهٔ هند) در مقالهٔ پیوست ۲ با نام *اسلامی‌کردن فیلم* در همین مجلد مورد بحث قرار گرفته‌اند.(م.)

۳. مقالهٔ *اسلامی‌کردن فیلم* در همین مجلد.(م.)

4. Veer-Zaara

۵. نگاه کنید به: مقالهٔ *اسلامی‌کردن فیلم* در همین مجلد.(م.)

۶. Jainism دین برهمابودا، یک‌جور دین در هند که میانهٔ دین برهما و دین بوداست.(م.)

7. Adinath

می‌خورد. سیک‌ها معمولاً در فیلم‌های جنگی، به عنوان جنگاور معرفی می‌شوند؛ یعنی طبیعت شجاعشان مورد تأکید قرار می‌گیرد. آنها اغلب به دلیل سادگی‌شان آماج شوخی قرار می‌گیرند؛ برای نمونه در *کوچ کوچ هوتامه*[1] (۱۹۹۸) به کارگردانی کَران جوهر.[2و3] به طرز عجیبی هیچ سیکی در *دیواله دولهانی لجاینگه*[4] (۱۹۹۵) به کارگردانی آدیتا چوپرا[5و6] دیده نمی‌شود در حالی که قصهٔ بازگشت پنجابی‌ها از آن سوی آب‌ها به کشورشان در فیلم مطرح می‌شود. در عین حال در *ویر ـ زارا* سیک‌ها با مسلمانان و هندوها ارتباط دارند و یک دختر پاکستانی به نام زارا (زهرا) ابتدا به هند می‌رود تا خاکستر دایهٔ سیکش را به سرزمینش بازگرداند.

دیگر مذاهب به سختی مورد اعتنا واقع می‌شوند، به‌ویژه آنهایی که در هند پیروان اندکی دارند یا به مناطق خاصی محدود می‌شوند که طبعاً به لحاظ ملی در تخیل عامهٔ مردم جایی ندارند؛ برای نمونه به جز موارد عمدهٔ قدیمی در تئاتر پارسی که به دوران امپراطوری رم می‌پرداختند، مثل فیلم *یهودی* (۱۹۵۸) به کارگردانی بیمال رُی و *دختر یهودی*[7] (۱۹۳۳) به کارگردانی پرمانکور آتورتی[8] و *دختر یهودی* (۱۹۵۷) به کارگردانی اس. دی. نارانگ،[9] کمتر پیش می‌آید که به مردم یهودی پرداخته شود هرچند که چندین هنرپیشهٔ صاحب‌نام یهودی در سینمای هند بوده‌اند؛ از جمله

---

۱. Kuch kuch hota hai؛ یه طوری می‌شه.(م.)

2. Karan Johar

۳. این فیلم یکی از پرفروش‌ترین آثار سینمای هند است که حتی زمانی که *تایتانیک* در هندوستان اکران شد، از آن فروش بیشتری داشت. شاهرخ خان/ کجول/ رانی موکرجی، بازیگران اصلی این فیلم هستند.(م.)

۴. داماد عروس را به خانه می‌برد.(م.)

5. Aditya Chopra

۶. کارگردان این فیلم که ۵ سال در سینماهای هند بر روی پرده بود، پسر یاش چوپرا است. شاهرخ خان و کجول در این فیلم که در انگلستان، سوییس و هند فیلم‌برداری شده، بازی کرده‌اند و حکایت دلبستگی یک پسر هندو به دختری پنجابی را روایت می‌کند.(م.)

7. Yahudi ki ladki

8. Premankur Atorthy

9. S. D. Narang

سولُچانا[1] و نادیرا.[2] پارسی‌هایی که به جامعهٔ سرشناسی در بمبئی تعلق داشتند، بسیاری اوقات در فیلم ظاهر نشده‌اند؛ احتمالاً به این دلیل که آن سوی ماهاراشترا و گُجَرات، جامعهٔ شناخته‌شده‌ای نبودند. تصویر آنها در فیلم‌ها، مانند *قربانی* (به کارگردانی فیروز خان، ۱۹۸۱) معمولاً پارسی‌های طبقهٔ متوسط است که به عنوان چهره‌هایی کمیک معرفی می‌شوند که زبانشان ترکیبی از گجراتی و لهجهٔ هندی است و به این دلیل که تعداد بچه‌هایشان زیاد است و اتومبیل‌های عتیقه سوار می‌شوند، باعث تفریح و مزاح دیگران می‌گردند.

مسیحی‌ها در سراسر هند یافت می‌شوند ولی اغلب، به‌ویژه، در گوآ ساکن هستند و تصویری که از آنها در سینمای هند ارائه می‌شود، پیچیده نیست. هرچند که در طول سالیان تغییر کرده است. مردان مسیحی معمولاً کمیک هستند و مست می‌کنند ـ جک براگانزا[3] در *بوبی* (۱۹۷۳)، به کارگردانی راج کاپور و آنتونی در *اَمَر، اکبر، آنتونی* (۱۹۷۷) به کارگردانی مان‌موهان دسایی[4] ـ یا جنایتکارانی به نام رابرت و پیتر هستند. زنان حرفه دارند (پرستار و معلم) و عموماً به عنوان زنانی تصویر می‌شوند که در پرهیزگاری‌شان شک و تردید وجود دارد و اغلب رفیقهٔ گنگسترها هستند یا مانند میس ادنا (مَدهوبالا) در فیلم *Howrah Bridge* (۱۹۵۸) به کارگردانی شاکتی سامانَتا،[5] رقصنده‌اند.[۷]

گرچه مسیحی‌ها نسبت به جنسیت قهرمان زن در *جولی*[6] (۱۹۷۵) به کارگردانی کی. اس. ستامَداوان،[7] اعتراض کردند ولی در *بوبی*، قهرمان زن به شکل زنی معمولی نشان داده می‌شود، هرچند لباس‌هایش مناسب نیست. هیچ اعتراضی بر اساس پیشینهٔ مذهبی نسبت به روابط جوان‌ها، از سوی

1. Sulochana
2. Nadira
3. Jack Braganza
4. Manmohan Desai
5. Shakti Samanta
6. Julie
7. K. S. Sethumadhavan

خانواده‌هایشان وجود ندارد (پسر هندو است، دختر مسیحی) و صرفاً مسئلهٔ طبقهٔ اجتماعی مطرح است.

در سال‌های اخیر سانجی لیلا بهَنسالی[1] دو فیلم دربارهٔ مسیحی‌ها ساخته است؛ فیلمی موزیکال دربارهٔ گوان‌ها[2] به نام *خاموشی* (۱۹۹۸) و یکی هم دربارهٔ انگلوهندی‌ها در سیملا، به نام *تاریکی* (۲۰۰۵). به نظر می‌رسد به دلایل زیبایی‌شناسانه ـ مکان‌ها، کلیساها، شمع‌ها، لباس‌ها و موسیقی ـ قهرمانان فیلم‌ها مسیحی انتخاب شده‌اند؛ چرا که هیچ ارجاعی به اقلیت بودن آنها یا عقاید و مناسک متفاوتی که دارند، نمی‌شود (*شاید فردایی نباشد* یک دوگانگی بامزه در به تصویر کشیدن مسیحی‌های هندی دارد، در ادامه به این بحث می‌رسیم که مفاهیم مذهبی در یک فیلم، پیچیده‌تر از آن هستند که به طور مستقیم چنین جوامعی به تصویر کشیده شوند). *تاریکی* هیچ ارجاعی به خاستگاه‌های کاتولیکی ـ ایرلندی خانواده‌ای که نامشان مک‌نالی است، ندارد و به نظر می‌رسد مهمانی فارغ‌التحصیلی در زیر نور شمع و در ساختمانی ـ که به نظر شبیه کلیسا می‌آید یا یک مجمع روحانیان است ـ و پوشیدن لباس سیاه در یک مهمانی نامزدی، عجیب به نظر می‌رسد.

یکی از اجزای جالب در نشان دادن مسیحی‌ها، خودِ آنها نیست، بلکه این جنبه است که هندی‌ها همواره مکان‌های عبادت مسیحی‌ها را نشان می‌دهند و اغلب آنها را عملاً در حال دعا در یک کلیسا نشان می‌دهند. بیشترین دلیل این کار احتمالاً این است که بسیاری از دست‌اندرکاران سینما در هند در مدارس راهبه‌ها و دیگر مؤسسات تربیتی درس خوانده‌اند که کلیسا آنجاها را اداره می‌کند.

مان‌موهان دسایی چندین فیلم دربارهٔ خانواده‌هایی که از هم جدا شده و سپس دوباره همدیگر را پیدا می‌کنند، ساخته است (تقریباً یک ژانر

---
1. Sanjay Leela Bhansali
2. Goans

جداگانه به وجود آمده که *گمشده و پیداشده*[1] نامیده می‌شود) و یکی از فیلم‌های ابتدایی او دربارهٔ تجزیهٔ هند است که باعث جدایی یک خانواده از همدیگر می‌شود. فیلم‌های او اغلب شخصیت‌هایی با مذاهب متفاوت را نشان می‌دهد. مشهورترین فیلم او *اَمَر، اکبر، آنتونی* است که اکنون در بحث کثرت ادیان، یک نمونهٔ مثال‌زدنی است؛ در روز استقلال هند، سه پسر از خانواده‌شان جدا می‌افتند، چون پدرشان آنها را در پای مجسمهٔ مهاتما گاندی جای گذاشته است. هر یک را خانواده‌ای متفاوت سرپرستی می‌کنند، یکی هندو (اَمَر)، یکی مسلمان (اکبر) و دیگری هم مسیحی (آنتونی) می‌شود. مادرشان با اکبر و آنتونی روبه‌رو می‌شود ولی چون کور شده، نمی‌داند آنها فرزندان او هستند. موقعیت مذهبی در فیلم ساده‌تر می‌شود، وقتی هر سه پسر، عاشق دخترانی می‌شوند که هم‌مذهب آنها هستند. این رمانس هندی، بی‌غل و غش و اصلاح‌طلبانه است. مرد مسلمان در این فیلم آدم متظاهری است و محبوبش دکتری است که او با خواندن یک قوالی دل او را به دست می‌آورد، در حالی که دختر یک برقع روی صورت انداخته است. مرد مسیحی اهل مُسکِرات است و دختری را که دوست دارد، محجوب است، هرچند پدر او گنگستر است.

نکته اینجاست که والدین واقعی این سه پسر، هندو هستند و جوان هندوی فیلم هم یک افسر پلیس است که اینها هندو بودنِ همهٔ هندی‌ها را در این فیلم مورد تأکید قرار می‌دهد. با این حال متملقانه به کشیش کاتولیک و تدین او پرداخته می‌شود و اعتقاد خالصانهٔ اکبر به سای بابا که مورد احترام هندوها و مسلمانان است، نیز در فیلم نشان داده می‌شود. دعا برای شفای معجزه‌آمیز چشمان کور مادر اکبر به ثمر نمی‌رسد و دو پرتوی نور از چشمان تصویر سای بابا ساطع می‌شود.

---

1. lost and found

خدایان در جهان

در حالی که بازنمایی جوامع، عقاید و مناسک مذهبی را به ما نشان می‌دهند، فیلم‌های اجتماعی نیز بازنمایی مستقیم خدایانی هستند که در جهان قرار دارند. این امر از طریق کلمات الاهی دربارهٔ اسلام یا از طریق اثربخشی تصاویر آن خدایان صورت می‌پذیرد که معمولاً به آن معجزه می‌گویند. در حالی که وقوع یک معجزه در ژانرهای مذهبی، مسئله‌ای عادی به شمار می‌آید، وقوع آن در یک فیلم اجتماعی به عنوان تمهیدی برای پیشبرد داستان، به عنوان عامل بازدارنده‌ای در داستان یا کنش‌های یک شخصیت، عمل می‌کند و به نظر می‌رسد روابط شخصیت‌ها و روایت را در جایی از فیلم دچار گسست می‌کند. هرچند همان‌طور که در ادامه خواهیم دید، این امر عملاً با دیگر عناصر فیلم که کمتر رنگ و بوی مذهبی دارند، همخوانی ندارد.

این وساطت و پادرمیانی عوامل ماورایی احتمالاً به منابع اسلامی مربوط‌اند؛ برای نمونه در *کولی*[1] (۱۹۸۳) به کارگردانی مان‌موهان دسایی، اقبال ـ که دوست‌دخترش جولی مسیحی است و دوست‌پسرش سانی، یک هندوست ـ مسلمانی است که به شمارهٔ ۷۸۶ که نماد و مظهر کولی‌بودنش است، افتخار می‌کند؛ ارزش عددی این شماره احتمالاً از نظر حروف ابجد، **بسم‌الله الرحمن الرحیم** است. چندین معجزه در طول فیلم رخ می‌دهد؛ برای نمونه موقعی که خوشنویسی آیاتی از قرآن را به فردی نشان می‌دهند، حافظه‌اش برمی‌گردد یا در طول آهنگی مذهبی که مادر اقبال برای حفظ زندگی‌اش دعا می‌کند، نوری او را احاطه می‌کند. با این حال دراماتیک‌ترین معجزه در فیلم، در نقطهٔ اوج رخ می‌دهد که اقبال از گلدستهٔ آرامگاه حاجی علی بالا می‌رود و تیرهایی که دشمنش ظفر (یک مسلمان) به او شلیک می‌کند، به او نمی‌خورند؛ چون او کلمه[2] را به زبان می‌آورد (ادای شهادتین) و از چادرِ مزار حاجی علی آویزان می‌شود که روی آن آیاتی از قرآن مجید

---

1. Coolie
2. Kalma

گلدوزی شده و او با خون خودش، عدد ۷۸۶ را می‌نویسد. والدین مسلمان اقبال بیرون از اتاق عمل برایش دعا می‌کنند و سه گلوله از بدن او خارج می‌شود. با این حال، فرض بر این است که چنین دیدگاهی باید سکولار باشد؛ چرا که با درآوردن هر گلوله، به دعاکنندگان اقبال کات زده می‌شود.[۱]

می‌توان گفت که در تفکر هندو، خدایان اغلب در همین جهان حاضرند و به طور منظم خود را بر روی زمین و در قالب آواتارها یا تجسد نشان می‌دهند یا اینکه به عنوان خدا، خود را نشان می‌دهند. تصاویر آنها معمولاً در دو یا سه بُعد، به عنوان تصویری تأثیرگذار، در نظر گرفته می‌شود. پس جای تعجب ندارد که مداخلهٔ الاهی در فیلم‌ها از طریق خودِ تصویر صورت می‌گیرد تا اینکه تجلی ربوبیت در قالب انسان یا وجودی نیمه‌انسان. در فیلم *دل دیوانه است*[۲] (۱۹۹۷) به کارگردانی یاش چوپرا، تصاویر کریستالی کوچک گانش[۳] منبع الهام قهرمانان فیلم برای نگه داشتن ایمانشان می‌شود.[۴] در فیلم اجتماعی برخلاف فیلم‌های مذهبی، به ندرت شاهد تجلی واقعی الوهیت هستیم و اغلب معجزه‌هایی که در این نوع فیلم‌ها می‌بینیم به وضوح شکل تجلی مستقیم ندارند بلکه با استفاده از مونتاژ و تدوین، چنین چیزی القا می‌شود. این مورد را در *ما کی شما هستیم...!*[۵] (۱۹۹۴) به کارگردانی سورَج بارجاتیا،[۶] می‌بینیم که راما به طور غیرمستقیم باعث می‌شود برادر بزرگ‌تر و خواهر به هم برسند (با ارجاع به آهنگِ Wah Wah Ramji![۷])، که

۱. آمیتاب باچان سر صحنهٔ کولی به شدت مجروح شد و این احساس در میان بود که این دعای مردمی با اعتقادات متفاوت بود که او را به زندگی بازگرداند.

2. Dil to pagal hai

3. Ganesh

۴. اشارهٔ نویسنده به صحنه‌ای از فیلم است که پوجا (مدهوری دیکشیت) به همراه راهول (شاهرخ خان) نزد استاد رقص پوجا می‌روند. پوجا نسبت به عشق راهول دودل است و نمی‌تواند تصمیم بگیرد. استادش مجسمه‌ای کوچک کف دست او می‌گذارد و می‌خواهد پوجا آن را نگه دارد؛ چون به این ترتیب به او یاری می‌رساند که کار درست را انجام دهد.(م.)

5. Hum aapke hain kaun!

6. Sooraj Barjatya

۷. به‌به خداجون!(م.)

تبادل نگاه میان توفی سگ خانواده و تصویر راما باعث می‌شود که این سگ نامه‌ای را به دندان بگیرد که در آن همه چیز آشکارا گفته می‌شود و در نهایت برادر و خواهر جوان‌تر را به هم می‌رساند.

همان‌طور که داستان فیلم هندی به طور مشخص با استفاده از آهنگ‌ها دچار وقفه می‌شود و تماشاگر، آن را امری طبیعی می‌پندارد، این نمونه‌های معجزه‌آمیز هم تماشاگر را آزار نمی‌دهند و آنها چنین چیزی را واقعی دانسته و به عنوان بخشی واقع‌گرا از جهان ملودراماتیک فیلم در نظر می‌گیرند که بر مابقی فیلم سایه می‌اندازد. اعتقاد به معجزات در بسیاری فرهنگ‌ها مشترک است و حضور این معجزه‌ها در فیلم هندی را تماشاگر، اخلال‌گر نمی‌داند، در حالی که چه بسا خودِ این تماشاگران اگر تصاویر خدایان، به اعتقاد و دلبستگی آنها در فیلم پاسَخ ندهند، آزرده‌خاطر می‌شوند.

اسطوره‌شناسی

استفاده از اساطیر در فیلم اجتماعی، کاملاً با آنچه در ژانر اساطیری به آن پرداخته می‌شود، فرق دارد. در فیلم اجتماعی، داستان‌های اساطیری به زندگی امروزی آورده می‌شوند و به عنوان بخشی از زندگی روزانه بازگو می‌شوند تا جدایی میان جهان مذهبی و جهان دنیوی کم‌رنگ شود. در این بازگویی‌ها لزوماً قرار نیست اعتقادات متضمن همان شیوه‌ای باشند که در اروپا از اساطیر رومی و یونانی استفاده می‌شود؛ اساطیری که در فرهنگ اروپایی نقش بنیادینی دارند. در حالی که احتمالاً امروز هیچ کس به الهه‌گان سرنوشت (در اساطیر یونان) که تقدیر اُدیپ را رقم زدند، باور ندارد یا اینکه نارسیس حقیقتاً در معرض مسخ و دگرگونی قرار گرفته باشد، این داستان‌ها در طی قرن‌ها بارها روایت شده‌اند و اکنون در روایت‌های مدرن روانکاوی فرویدی، جزء مشهورترین داستان‌های‌اند. فیلم اجتماعی، اغلب عرصه‌ای

فراهم می‌سازد که در آن، داستان‌های آشنا بازگو می‌شوند یا به عنوان چهارچوبی از زندگی امروز در قالب یک اسطوره، به آنها ارجاع داده می‌شوند که به این ترتیب این اسطوره‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرند تا شیوهٔ زندگی در جهان و شکلی را که باید داشته باشند، به بیننده منتقل کنند.

راه اصلی و اساسی که از طریق آن، اساطیر در یک فیلم اجتماعی ظاهر می‌شوند، ارجاع دادن به داستان‌های اسطوره‌ای است که معمولاً دو حماسهٔ بزرگ *مهابهاراتا*[۱] و *رامایانه*[۲] را دربرمی‌گیرند. ممکن است یک بخش از این حماسه در یک فیلم مورد استفاده واقع نشود، همان‌طور که در فیلم *آواره*،[۳] وقتی قاضی نمی‌پذیرد همسر حامله‌اش را پس از آنکه مرد دیگری او را محبوس کرده بود، نزد خود نگه دارد، داستان سیتا فوراً منتقل می‌شود و مستقیماً در درون فیلم به آن ارجاع داده می‌شود. ارجاع اساطیری می‌تواند ذکر نشود ولی در همهٔ فیلم ارائه شود، همان‌طور که مانی راتنام[۴] تفسیر خودش را در فیلم پرسر و صدای *رُجا*[۵] ارائه می‌دهد[۶] و می‌گوید این داستان، ماجرای زنی را روایت می‌کند که به دنبال نجات زندگی شوهرش است. این، همان قصهٔ ساویتری[۷] است که از یاما،[۸] الههٔ مرگ، برای نجات زندگی ساتیاوان[۹] پشتیبانی می‌کند. بیشترین نقش‌مایه‌هایی که از این حماسه‌ها گرفته شده و بارها مورد استفاده قرار گرفته‌اند، دربارهٔ دو برادر است که خانواده با آن برادر که از مادری دیگر است، از در ناسازگاری برمی‌آیند که این *رامایانه* را در ذهن مجسم می‌کند؛ *گاهی خوشی گاهی غم*،[۱۰] (۲۰۰۱) به کارگردانی کارن جوهر. در عین حال آنچه به مراتب بارها

---

1. *Mahabharata*
2. *Ramayana*
3. Awaara
4. Mani Ratnam
5. Roja

۶. در مقالهٔ *اسلامی‌کردن فیلم* در همین مجلد بخوانید.(م.)

7. Savitri
8. Yama
9. Satyavan
10. Kabhi khushi kabhi gham

استفاده شده، داستان یک برادر خطاکار و یک برادر خوب است که از کارن[1] و آرجون[2] در مهابهاراتا می‌آید.

به واسطهٔ تجسم یک داستان اساطیری، ملودرام یک فیلم می‌تواند به شکلی تراژیک‌تر بنا شود؛ برای نمونه *Main tulsi tere aangan ki* (۱۹۷۸) به کارگردانی ویجی آناند،[3] با خودکشی دختر رقصنده‌ای که پدرِ بچه‌اش او را رها می‌کند و با زنی محترم به زندگی ادامه می‌دهد، این داستان اشک‌انگیزتر می‌شود. هرچند به دلیل اینکه اسم دختر رقصنده تولسی است، فیلم، به اساطیر ربط پیدا می‌کند؛ چرا که تولسی نام یک گیاه ریحان مقدس هم هست. تولسی با ویشنو[4] ازدواج کرده، با این حال فیلم به داستان ورینذا[5] ارجاع می‌دهد؛ زنی بدنام که عاشق کریشنا[6] (کریشنا تجسد ویشنو است) است ولی نمی‌تواند با او ازدواج کند؛ او هم مانند تولسی بیرون از صحن کاخ کریشنا (aangan) باقی می‌ماند.

گاهی در یک فیلم، شخصیت‌ها، نام خدایان یا چهره‌های اساطیری را روی خود می‌گذارند که حتی اگر داستان فیلم هم با آن اسطوره‌ها شباهتی نداشته باشد، در فیلم طنین‌انداز می‌شوند. سوبهاش گای[7] در فیلم *کیسنا*[8] (۲۰۰۵) این کار را به شکلی ناشیانه انجام می‌دهد، در حالی که در فیلم *ضدقهرمان*[9] به شکلی موفقیت‌آمیز چنین می‌کند و اسم قهرمانان زن فیلم را گانگا[10] (رود مقدس) و رام (پرهیزگار) می‌گذارد ـ و برای اینکه مبادا تماشاگر خطا کند، خطابه‌ای کوچک در این‌باره در فیلم وجود دارد ـ تا ارتباط ربوبیت شخصیت‌ها در روایت فیلم را نشان می‌دهد.[8]

---

1. Karen
2. Arjun
3. Vijay Anand
4. Vishnu
5. Vrinda
6. Krishna
7. Subhash Ghai
8. Kisna؛ با بازی ویویک ابروی در نقش اول فیلم.(م.)
9. Khal Nayak؛ با بازی سانجی دات و مدهوری دیکشیت، که یکی از پرطرفدارترین فیلم‌های تاریخ سینمای هند نیز هست.(م.)
10. Ganga

گاهی فیلم ممکن است هم‌زمان از چندین درون‌مایه و ارجاعات اساطیری استفاده کند؛ برای نمونه *مادر هند* (۱۹۵۷) به کارگردانی محبوب خان است که گرچه خودِ کارگردان یک مسلمان واقعی و اهل عمل بود ولی می‌دانست چه کند که اساطیر را به فیلمش بیفزاید تا عمق اثرش بیشتر شود و به فیلمش را به یک حماسهٔ ملی بدل کند. این فیلم، اساطیر و الهه‌های مختلفی را برای قهرمان زن آن به‌کار می‌گیرد. بهو دوی[1](زمینی)، لاکشمی[2] (الههٔ ثروت)، رادا[3] (دلدار کریشنا که از نظر برخی یک الهه نبود) و الههٔ تازهٔ ملت هند، مادر هند (که گاهی بهارات‌ماتا[4] نامیده می‌شود ولی این عنوان در خودِ فیلم به‌کار برده نشد، تا بر ماهیت سکولار او تأکید شود)؛ در همین حالْ شوهر او، شیام[5] (نامی برای کریشنا) نامیده شد؛ پسر خوب او رام و پسر طغیانگرش، بیرجو[6] (نام دیگر کریشنا) نام دارند.[۹] بر اساس خوانش‌های فرویدی، به‌ویژه اسطورهٔ ادیپ که به طرزی شبهه‌برانگیز و به نرمی، فیلم روابط عاشقانهٔ بیرون از آن میان نرگس و سونیل دات (که نقش بیرجو را بازی می‌کند) را ترسیم می‌کند، تحلیل ارجاعات اساطیری این فیلم به شکل وسیعی بیان شده است.

فیلم‌ها اسطوره‌های خودشان را درون بافت‌های خود و به همان نسبت در داستان زندگی خودِ ستارگان فیلم‌ها بنا کرده‌اند که وِندی دونیگر[7] (۲۰۰۴) به این معنا آن را تشریح می‌کند:

> به مفهوم رسانه‌ای: داستان‌هایی که لزوماً به مذهب خاصی ربط پیدا نمی‌کنند بلکه توان عقاید مذهبی را در خود دارند و در اذهان فرهنگی همان اثری را دارند که متون مذهبی دارند و به همان شکل تداوم پیدا می‌کنند، چنین داستان‌هایی عمیقاً همان کارکرد را

1. Bhu Devi
2. Lakshmi
3. Radha
4. Bharat Mata
5. Shyam
6. Birju
7. Wendy Doniger

> پیدا می‌کنند. چنین اساطیری اغلب توسط مردم در موقعیت‌های واقعی زندگی، زنده می‌شوند؛ یعنی مابه‌ازای آنچه در اسطوره‌ها را شنیده‌اند، در زندگی واقعی پیدا می‌کنند.

مادر هند نمونهٔ خوبی از این رویکرد است. داستان یک زن کشاورز که در برابر همهٔ موقعیت‌ها ایستادگی می‌کند و از شرف خود و روستایش دفاع می‌کند و برای سلامت روستایش ازخودگذشتگی‌های مختلفی نشان می‌دهد، فی‌نفسه یک اسطوره است. نرگس که به شکلی عالی نموداری از همهٔ مادران هند است (که نهرو آنها را «معابد امروزهٔ هند» نامید و این امر به شکل بارزی در فیلم نشان داده می‌شود)، به سینمای ساتیاجیت رای[1] حمله می‌کند و آن را متهم می‌کند به اینکه تصویری منفی از هند به غرب نشان داده است. زمانی که در دههٔ ۱۹۹۰، سانجی دات، فرزند نرگس و سونیل دات بر اساس قانون ضدتروریسم بازداشت شد، بخشی از بهت و ناباوری دستگیری او به این بازمی‌گشت که او پسر مادر هند بود. مثال خوب دیگر دوداس[2] است که چندین نسخه از داستان آن ساخته شده و من در ادامه به آن خواهم پرداخت و به شیوه‌هایی خواهم پرداخت که فیلم‌سازان از آن بهره بردند تا از زبان عشقی سخن بگویند که از مذهب یاری جست و اساطیر را هم بازخوانی کرد.

با اینکه چندین فردِ مهمّ مسلمان درگیر ساخت مادر هند بوده‌اند، ارجاعات مذهبی در این فیلم، تماماً هندو بوده یا مبنای هندو داشته است. هرچند همان‌طور که در بالا اشاره شد، شرکت محبوب خان از شعری مردم‌پسند (که شاعرش نامعلوم است) در ابتدای فیلم‌های خود استفاده می‌کرد که گرچه اسلامی نیست ولی گفته می‌شود حال و هوای اسلامی دارد، در حالی که نماد کمونیستی داس و چکش را هم می‌دیدیم!

---

1. Satyajit Ray
2. Devdas

مذهب، زبان و عشق

سینمای هند از سنت‌های غنایی متعدد برای بیان‌کردن عشق و دلدادگی یاری می‌گیرد و چنین پدیده‌ای در سراسر فیلم هندی، به‌ویژه در آهنگ‌ها به چشم می‌خورد که به یکی از جذابیت‌های مهم این فیلم‌ها بدل شده است. چندین شکل از این سنت‌های غنایی به عشق مذهبی ربط پیدا می‌کنند و مابازاء آنهایی که در طول دیالوگ‌های فیلم از آنها سخن به میان می‌آید، قاعدتاً در سراسر آوازهای فیلم حضور دارند. این آوازها، سپس در بیرون از فیلم‌ها نیز به عنوان زبان عامه‌پسند عشق به‌کار برده می‌شوند که از طریق آنها احساسات و عواطف شرح داده می‌شوند که یا در آنها دیدگاه مذهبی تسلط دارد یا اینکه صرفاً پژواکی کم‌رنگ از معنای اصلی آن را شاهدیم. البته خود این آهنگ‌ها مذهبی نیستند، بلکه حال و هوای آنها به سنت‌های مذهبی ربط پیدا می‌کند.

مفاهیم رازآمیز و دیگر تجارب مذهبی با عشق جسمانی پیوند می‌خورند؛ چون این تنها راهی است که با استفاده از آن می‌توان چنین تجاربی را به شکلی فیزیکی تصویر کرد. این اتفاق نه تنها در قالب کلمات، بلکه از طریق تصویر یا یک فرد صورت می‌گیرد. فرایند تماشابارگی[1] (لذت دید زدن در سینما)، دیگر منشأ قدرتمندی است که میل را به تصویر کشیده و به شیوهٔ دارشان[2] در تجربهٔ هندی ربط پیدا می‌کند.

سنت غنایی هندی، عشق زمینی را با عشق الاهی/معنوی قیاس می‌کند که این در سراسر تاریخ این سنت غنایی ـ از سانسکریت کلاسیک تا اشعار تامیلی، سنت‌های قرون وسطایی بکتی،[3] اشعار اردو و زبان امروزهٔ هندی ـ دیده می‌شود. حتی پدیدارشدن ایده‌آل‌های مدرن/ پسامدرن عشق باعث نشد این زبان کمتر مذهبی شود (در واقع یکی از بحث‌های من، همین است که

1. Scopophilia
2. Darshan
3. Bhkti

مدرن شدن هند به معنای غیرمذهبی بودنش نیست). پاره‌ای از این سنت‌ها به آوازهای فیلم‌های هندی نزدیکی بیشتری دارند و من اکنون مفصل‌تر به آنها می‌پردازم. پاره‌ای از انواع سنت‌های غنایی و در واقع سنت مذهبی را در یک فیلم می‌توان یافت که اینها در جهت اختصاصیت استفاده نمی‌شوند. دو نمونهٔ شناخته‌شده، *تشنه*[1] (۱۹۵۷) به کارگردانی گورو دات[2] و *آواره* (۱۹۵۱) به کارگردانی راج کاپور هستند که طیفی التقاطی از ارجاعات مذهبی را به‌کار برده‌اند.

بسیاری از اشعار در *تشنه* در چهارچوب سنت شعری اردو جای می‌گیرند که به فرهنگ اسلام‌گونه مرتبط است،[3] هرچند مثال‌هایی که اینجا ارائه می‌شوند، اشاره‌های تلویحی مذهبی چندانی ندارند بلکه به روح سوسیالیستی و گاه بی‌خدایی نهضت نویسندگان پیشرو مرتبط است. این فیلم شامل آهنگی به سبک یک میرابَاجان[4] است (آوازی مذهبی که تصور می‌رود بکتا میرا[5] آن را ساخته باشد) که سنت بکتی هندو را در خود دارد. با این حال شکل بصری فیلم بیشتر به سنت تصویری مسیحی نزدیک‌تر است؛ برای نمونه ویجی را در حال خواندن مجله‌ای می‌بینیم که تصویری از مسیح بر روی آن چاپ شده، سپس در آستانهٔ ورودی خانه که شمایل عیسی مصلوب را می‌بیند، به یاد گذشتهٔ خودش می‌افتد.

آواره که دیدگاهی مدرن اختیار می‌کند و معتقد است که این تربیت است و نه طبیعت که فردی را جنایتکار بار می‌آورد، به داستان سیتا ارجاع می‌دهد ولی در یکی از سرشناس‌ترین سکانس‌هایش (یعنی سکانس رؤیا) به شدت ارجاعات مذهبی را درهم ادغام می‌کند. راجو مایل است از طریق عشق ریتا به خودش به رستگاری برسد، در حالی که ریتا در یک نوع

---

1. Pyaasa
2. Guru Dutt
3. در مقالهٔ *اسلامی‌کردن فیلم* در همین مجلد بخوانید.(م.)
4. Mirabhajan
5. Bhkta Mira

بهشت نشان داده می‌شود ولی او خودش در جهنم است و شیاطین شکنجه‌اش می‌کنند و در صحنه‌های مختلف مجسمه‌های الهه‌گانی مانند تری‌مورتی[1] (تصویر ترکیبی شیوا، ویشنو و برَهما)، دِوی (الهه) و ناتاراج[2] (شیوای رقصان) نشان داده می‌شوند.

این ارجاعات، کاملاً با فراخوانی بَکتی هندو در *مغول اعظم*[3] (۱۹۶۱) به کارگردانی کی. آصف، متفاوت هستند که در آن، موهه پانگات په[4] باجان،[5] که به کریشنای عاشق مربوط می‌شود، به جشنوارهٔ جانماشتامی[6] (تولد کریشنا) خوانده می‌شود تا تساهل مذهبی دربار مغول نشان داده شود، در حالی که زن امپراطور، هندوست و امپراطور به بزرگداشت او ملحق می‌شود. البته، این آواز به عشقی زمینی اشاره دارد که میان شاهزاده و دختری رقصنده که این آواز را می‌خواند، در جریان است.

گرچه اغلبِ ارتباطاتی که در ادبیات بکتی تصویر می‌شوند مرزشکن[7] هستند، به نوعی دارای مدل روابط انسانی هم هستند. با این حال ترسیم کردن نمونه‌های موازی (برابر) آن در زندگی واقعی خطرناک است؛ برای نمونه در *Bandini* (۱۹۶۳) به کارگردانی بیمال رُی، به خاطر خواندن اشعار غنایی و بنگالی ویشاناوا،[8] پدر مورد سرزنش قرار می‌گیرد که چرا آنها را جلوی دخترش و دلدار او خوانده و به این ترتیب از رنج کشیدن آنها لذت برده است.

به هر حال، مذهب نیز در فیلم‌هایی به‌کار برده می‌شود تا روابط مرزشکن ـ علناً جنسی ـ را موجه جلوه دهد. *ساتیام شیوام سانْدَرام*[9] (۱۹۷۸) به کارگردانی راج کاپور، زینت اَمان، قهرمان زن فیلم را در

---

1. Trimurti
2. Nataraj
3. Mughale-Azam
4. Mohe panghat pe
5. Bhajan
6. Janmashtami
7. Transgressive
8. Vishanava
9. Satyam shivam sundaram

پوششی نشان می‌دهد که کمتر و کمتر می‌شود و آهنگ‌های فیلم بیشتر و بیشتر صبغه‌ای مذهبی پیدا کرده و بیشتر به رادها و کریشنا استناد می‌کنند.[۱] در این فیلم، پرستش لینگام[۲] (نره‌گی)[۳] توسط قهرمان زن، یقیناً به شکلی اروتیک به تصویر کشیده شده و حتی راج کاپور به خاطر این صحنه‌ها که (نمادهای انزال به ابعاد غول‌آسا افزایش پیدا می‌کنند) با ادارهٔ سانسور دچار مشکل شد. گرچه به این معنا در نظر گرفته شد که فیلم قرار بوده دربارهٔ زیبایی درونی و معنوی باشد تا زیبایی بیرونی؛ چرا که قهرمان زن فیلم، روپا،[۴] (زیبایی) داغ زخم بر چهره دارد، با این حال خود کاپور در یک مصاحبه گفت:

> بگذارید مردم بیایند و پستان‌های زینت امان را ببینند؛ چرا که پس از آن، فیلم از یادشان نمی‌رود.

کاپور در *رام! گنگ‌های تو آلوده شده*[۵] (۱۹۸۵)، پا را فراتر گذاشت و قهرمان زن فیلمش (مانداکینی)[۶] ـ که نام رود مقدسی را بر خود دارد ـ توسط مردان نادرست به فساد کشانده می‌شود؛ همان‌طوری که سیاستمداران چنین بلایی بر سر هند آورده‌اند. لباس نامناسب قهرمان زن فیلم که در عکس‌های فیلم هم مورد استفاده قرار گرفته بود، باعث عصبانیت شدید شد. این فیلم‌ها به جای نشان‌دادن اروتیک بدن زنانه، نوعی نگاه هرزه را نشان دادند. این هر دو فیلم در میان جوانان و حتی تا امروزه، طرفداران فراوانی دارند.

در جایی دیگر، زبان بکتی، در آهنگ‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد تا اتمسفری از خلوص و عشق پرشور و بی‌ریا بنا کند؛ به‌ویژه آنجا که اعمالی

---

۱. یکی از توجهات نخستین سانسور این بوده است:
همه نوع جست‌وخیز جنسی اگر در پوششی اسطوره‌ای عرضه شود موجه خواهد بود (Sarkar, 1982).

2. Lingam
3. Phallus
4. Roopa
5. Ram teri Ganga maili hai
6. Mandakini

مرزشکن رخ داده باشند. برای نمونه در فیلم *داغ*[1] (۱۹۷۳) به کارگردانی یاش چوپرا، موقعی که سونیا (شَرمیلا) پی می‌برد که شوهرش سونیل (راجش کانّا) با زن دیگری زندگی می‌کند، آوازی عاشقانه می‌خواند:

امروز دلم را چه می‌شود؟[2]

و مرد هم جان‌نثاری خود نسبت به زن را این‌گونه آواز درمی‌دهد:

عشق تو مرا خدا کرد/ و مرا پرستید/ عشقم می‌گوید/ باید تو را به یک خدا بدل کنم.[3]

این اشعارِ شادمانه میان لغات هندو ـ مانند devta (خدایی)، puja (پرستش) و pyaar (عشق) ـ و لغت فارسی khuda (خدا) در نوسان هستند که به این ترتیب، شکلی به یادماندنی ایجاد شده است.

در جایی[4] به پیوندهای مذهبی اشعار اسلام‌گون در غزل و همچنین قوالی اشاره کردم، که این اشعار چه به عشقی زمینی یا الاهی ارجاع داده باشند، دوپهلو هستند. در آواز یک فیلم، کلماتی که به شوری مقدر و عشقی نافرجام اشاره دارند، لزوماً مذهبی نیستند، حتی اگر کلماتی که مورد استفاده واقع می‌شوند، به فرهنگ‌های اسلام‌گون ارجاع دهند. گاهی چنین ارجاعاتی به فرهنگ‌های اسلامی، زمانی صورت می‌گیرد که شخصیت‌های هندو در آهنگ‌هایشان به طور ناگهانی کلمهٔ الله را استفاده می‌کنند که ربطی به اسلام ندارد بلکه به سنت آوازی مربوط است. برای همین در فیلم *مقصد سوم*[5] (۱۹۶۶) به کارگردانی ویجی آناند، یک آهنگ مدرن می‌شنویم: «بیا اینجا، من عاشق تو هستم»،[6] که ناگهان می‌شنویم: «خدایا! انکارم نکن».[7]

---

1. Daag

2. Mere dil mein aaj kya hai?

3. Mujhe devta banaakar/Teri chaahton ne puja/Mera pyaar kah raha hai/Main tujhe khuda bana doon

۴. در مقالهٔ *اسلامی‌کردن فیلم* در این مجلد بخوانید.(م.)

۵. Teesri Manzel؛ با حضور شامی کاپور و سادنا.(م.)

6. Aaja aaja, main hoon pyaar tera

7. Allah Allah inkaar tera

در فیلم *از صمیم قلب*[۱] (۱۹۹۸) به کارگردانی مانی راتنام، گلزار،[۲] اشعار یک شعر صوفیانهٔ مشهور از بوله شاه[۳] را برای آهنگ چیا چیا[۴] بازسازی کرد. این آهنگ شامل تصاویر سنتی شعر اردو است؛ برای نمونه «آنکه سر بر سایهٔ عشق فرود آرَد، بهشت زیر پای اوست»[5] یا:

افسونی کرده و پنهانش می‌کنم/ مانند یک معجزه او را دربرمی‌گیرم/ او اظهار ایمان من است.[۶و۷]

به هر حال زمانه تغییراتی کرده و همین باعث شده بسیاری اعتراض‌ها از سوی گروه‌های اسلامی نسبت به این آهنگ صورت بگیرد. گرچه در آن، سنت قدیمی اظهار عشق دیده می‌شود؛ عشقی که درون‌مایه‌ای مذهبی یا حتی تغییر کیش و آیین مذهبی در آن دیده می‌شود و *قالب* (ghalib) در آن، این‌گونه سخن می‌گوید:

من عشقم را نثار تو می‌کنم/ نمی‌دانم که دعا یعنی چه.[۸]

---

۱. Dil se؛ با حضور شاهرخ خان و مانیشا کویرالا، که گرچه هنگام اکران با شکست روبه‌رو شد ولی به دلیل فضاسازی‌های خارق‌العاده‌اش، از جمله طراحی رقص همین آهنگ chaiya chaiya که مؤلف به آن اشاره می‌کند، بسیار مورد توجه قرار گرفت (توسط طراح رقص سرشناس سینمای هند، فرح خان).(م.)

۲. Gulzar؛ ترانه‌سرای فیلم که بعدها خودش هم تجربهٔ فیلم‌سازی پیدا کرد.(م.)

3. Bulleh Shah

4. Chaiya chaiya

5. Jinke sar ho ishq ki chhanh, paon ke neeche jannat hogi

6. Taaweez banake pahanoon usse/aayat ki tarah mil jaaye kahin/Mera nagma vahin mera kalama vahin

۷. آهنگساز فیلم *از صمیم قلب*، الله رخا رحمان (آ. آر. رحمان) است که با فضاسازی تازه و استفاده از آواها و ملودی‌های بدیع، آهنگ‌های این فیلم را ساخته است. در آهنگ دیگری از این فیلم یعنی *هفت رنگ* (Saate Rangire) همچنان اشعار گلزار را با درون‌مایه‌های اسلام‌گون می‌شنویم که آهنگ غریب رحمان آن را همراهی می‌کند. در آنجا نیز شعری از قالب در میان اشعار این آهنگ شنیده می‌شود. رحمان در سال ۲۰۰۹ موفق شد، اسکار بهترین موسیقی فیلم را بابت *میلیونر زاغه‌نشین* (اثر دنی بویل) دریافت کند.(م.)

8. Jaan tum par nissar karta hun/Main nahin jaanta dua kya hai

همان‌طور که شعر خان[1] (پران)[2] در زنجیر (۱۹۷۳) به کارگردانی پراکاش مهرا،[3] می‌خواند، دوستی نیز مقامی هم‌سانِ ایمان دارد:

دوستی، ایمان من است.[4]

چنین سنتی نیز در قوالی‌ها به چشم می‌خورد که میان زهد و عشق انسانی، همواره ابهام وجود دارد؛ برای نمونه آهنگ کاجراره[5] در فیلم *بونتی و بابلی*[6] (۲۰۰۵) به کارگردانی شادعلی ساگال،[7] این سنت قوالی به چشم می‌خورد که اغلب به وضوح معنایی سکولار در کار است. این آهنگ، بیشتر مخصوص رقص است. برخی قوالی‌ها با این هدف ساخته می‌شوند که به احساسی دینی در همهٔ ادیان پرداخته شود. مانند این آواز مشهور که «من به دنبال کاروانِ سفری نمی‌گردم»؛[8] چرا که خداوند را به یک اندازه می‌توان در همهٔ ادیان یافت.

این زبان احتمالاً در فیلم هندی مدرن امروزه، تا حدودی مهجور و کهنه به نظر می‌رسد ولی مسئلهٔ مهمی نیست. در واقع این زبان اغلب اوقات از نابودی مصون مانده است که این نشان از اهمیت و خلوص عشق دارد، عشقی که نیرویش عظیم‌تر است و از عمر انسان‌ها بیشتر است. من همهٔ این ملاحظات پیرامون اساطیر، زبان و دیگر فرم‌های مناسک دینی را با نگاه به داستان دِوداس، یکجا مورد بررسی قرار می‌دهم؛ چرا که او به یک چهرهٔ اساطیریِ تازه بدل شده است. او عاشقی است ویران‌شده که ماجرایش از سینما نیز فراتر رفته، بدان حد که می‌توان گفت «او یک دِوداس واقعی» است که داستانش با توجه به عناصر متفاوت دینی، بارها و بارها در سراسر تاریخ سینمای هند، روایت شده است.

---

1. Sher Khan
2. Pran
3. Prakash Mehra
4. Yaari hai imaan mera
5. Kajrare
6. Bunti aur babli
7. Shad Ali Sahgal
8. Na to karvan ki talash hai

شخصیت دوداس در رمانی[1] به همین نام، اثر ساراتچاندرا چاترجی[2] (۱۹۳۸ـ۱۸۷۶)، بسیار مورد علاقهٔ طبقهٔ متوسط بنگال است و پیش از آنکه چندین‌بار و به زبان‌های هندی متفاوت به فیلم برگردانده شود، به دلیل ترجمه‌هایی که از آن صورت گرفته، در سراسر هند پرطرفدار بوده است.

دوداس موکهرجی،[3] پسر یک ارباب، کودکی متفاوت است ولی دوستی نزدیکی با خانوادهٔ پارواتی چاکرابارتی[4] و دختر این خانواده پارو دارد تا اینکه برای ادامهٔ تحصیل به کلکته می‌رود. والدین پارو امیدوارند که پارو و دوداس ازدواج کنند ولی خانوادهٔ موکهرجی او را به عنوان عروس خانواده نمی‌پذیرند؛ چرا که آنها او را به لحاظ اجتماعی دون‌پایه می‌دانند و دیگر اینکه هر دو اهالی یک روستای‌اند. خانوادهٔ چاکرابارتی که مورد بی‌اعتنایی واقع شده‌اند، تصمیم می‌گیرند پارو با یک بیوه‌مرد متمول ازدواج کند. پارو شبانه به اتاق دوداس می‌رود ولی او می‌گوید که نمی‌تواند با خانواده‌اش بجنگد، او به کلکته و سپس دوباره به روستایشان بازمی‌گردد. پارو نمی‌تواند او را ببخشد و می‌گوید که دوداس صرفاً در پی صدمه زدن به او بوده، برای همین او با مرد بهتری ازدواج خواهد کرد؛ دوداس به پارو سیلی می‌زند که همین باعث ایجاد زخمی بر روی چهرهٔ پارو می‌شود. پارو در یک مراسم ازدواجِ نه‌چندان تمام‌وکمال با مردی مُسن پیمان زناشویی می‌بندد و نامادری فرزندانی می‌شود که هم‌سن‌وسال خود او هستند؛ آن‌سو، دوداس با چونی بابو معاشرت می‌کند و به دامان نوشخوارگی و دختران رقصنده می‌افتد. یکی از طوائف (دختران رقصنده)[5] به نام چاندراموکی عاشق دوداس می‌شود ولی او با این زن بدرفتاری کرده و عشق او را پس می‌زند ولی نیاز و توجه خود

1. The eponymous novel
2. Saratchandra Chatterjee
3. Devdas Mukherjee
4. Parvati Chakrabarty

۵. courtesan یا طوائف عبارتند از دخترانی مطرود جامعه که کارشان رقصیدن در قصرها و خانه‌های مجلّل بوده است. برای اطلاعات بیشتر بنگرید به: مقالهٔ *اسلامی‌کردن فیلم*، در همین مجلد.(م.)

را نسبت به زن نشان می‌دهد. پس از مرگ پدرش، دوداس به خانه بازمی‌گردد تا میراث عظیمی را که به او رسیده، تحویل بگیرد. پارو نزد او می‌آید و به دوداس التماس می‌کند تا دست از نوشخوارگی بردارد ولی دوداس به کلکته بازمی‌گردد. چاندراموکی کارش را رها می‌کند و به روستایی می‌رود تا زندگی ساده‌ای را پی بگیرد، با این حال به کلکته می‌رود تا دوداسِ گم‌شده را بیابد. چاندراموکی برای به دست آوردن پول و نگهداری از دوداس به حرفهٔ قدیمی‌اش بازمی‌گردد ولی دوداس رهسپار سفری به اطراف هند می‌شود. او به روستای پارو می‌رود تا به قولش برای بازگشت به سوی او، پیش از مرگ، عمل کند ولی خانوادهٔ پارو مانع می‌شوند که او دوداس را ملاقات کند. دوداس بی‌آنکه پارو را ببیند، جلوی خانهٔ او می‌میرد. پارو بیهوش می‌شود و هیچ‌گاه از اندوهی که گریبانش را می‌گیرد، رها نمی‌شود.

دو نسخه‌ای که در سال‌های ۱۹۳۵ و ۱۹۵۵ از روی این رمان ساخته شدند، گرچه فرم روایی متفاوتی دارند و زمان وقوع رویدادها را تغییر داده‌اند ولی به واقع‌گرایی داستان وفادارند. نسخهٔ سال ۱۹۵۵ اثری مستقل است که پس از بحث دربارهٔ دیگر نسخه‌های دوداس، مختصراً به آن خواهم پرداخت.

آشیس نانـدی[1] (۲۰۰۰) دربارهٔ نسخهٔ بنگالی *دوداس* (۱۹۳۵) به کارگردانی پی. سی. باروا،[2] می‌نویسد که احتمالاً تنها در آرشیوهای فیلم شهر داکا نسخه‌ای از آن یافت می‌شود و من فرصت دیدن آن را پیدا نکرده‌ام ولی هم‌زمان نسخه‌ای هندی از این کتاب ساخته شده که به داستان اصلی بسیار نزدیک است. این نسخه که توسط *New Theatres* ساخته شده، به ارزش‌های ادبی طبقهٔ متوسط می‌پرداخت. فیلم،

1. Ashis Nandi
2. P. C. Barua

آهنگ‌هایش را با شیوه‌ای واقع‌گرا درمی‌آمیزد. در نسخهٔ سال ۱۹۵۵ که بیمال رُی، فیلم‌بردار شرکت *Saigal Films* آن را ساخته، سیمای واقع‌گرای خویش را به عنوان مشخصهٔ کاری خود، به تماشاگر نشان می‌دهد. تنها، زیبایی سه هنرپیشهٔ اصلی فیلم است که درخشش بیشتری به آن می‌دهد؛ به‌ویژه رقص ویجینتیمالا[1] در نقش چاندراموکی.

تأکید فیلم بر عَدم ازدواج دوداس و پارو است با این حال ـ ولو آنها بدون هرگونه ارتباط جنسی با هم (یا با دیگری) بمیرند ـ پارو و دوداس از زمان کودکی تا لحظهٔ مرگ دوداس، چونان یک زوج ازدواج‌کرده، جلوه می‌کنند. انتقال عشق کودکانهٔ آنها به عشقی رمانتیک، مرکزیت بی‌چون و چرای این فیلم است؛ فیلمی که به تباهی و دل‌شکستگی می‌پردازد. عشق پاک پارو به دوداس، آشکارا دارای عناصر مذهبی است، در حالی که در تدوین این فیلم، دوداس هنگامی که پارو، چراغی را روشن می‌کند یا ارتباط تله‌پاتی آنها (در این نسخهٔ سینمایی و نه در کتاب) برقرار می‌شود، به عنوان الههٔ این دختر جوان نشان داده می‌شود. پارو رفتار پرهیزکارانه‌ای دارد و معصومیتش کاری می‌کند که فرد مناسبی برای عشق کودکانهٔ دوداس باشد؛ در هر صورت ناب‌تر از عشقِ (گرچه تنها به لحاظ ذهنی چنین است) نامشروع زنی متأهل به مردیِ دیگر؛ حتی پارو حاضر است نارضایتی خانواده‌اش را به جان بخرد تا برود و دوداسِ رو به مرگ را پیش از قالب‌تهی‌کردن به خانه بیاورد یا تلاش می‌کند که پای به بیرون از خانه بگذارد تا او را ببیند. نوع ارتباطی که این دو با هم دارند و در نسخه‌های سینمایی مورد تأکید قرار می‌گیرد، شبیه ارتباطشان در رمان نیست؛ در رمان، رنجی که دوداس می‌کشد، در شکلی تله‌پاتیک و از طریق زخمی که در انتها بر پیکرهٔ پارو به وجود می‌آید، نشان داده می‌شود. کیفیت ناب عشق این دو در اشعار و موسیقی این نسخه‌های سینمایی مورد تأکید واقع شده است که

---

1. Vyjayanthimala

در این میان به صور خیال عشق‌های معنوی کریشنا نیز ارجاعاتی داده می‌شود. در نسخهٔ ۱۹۵۵، اشعار فیلم کارِ ساحر لودهیانْوی ـ شاعر بزرگ سینمای هند ـ است که اشعار فیلم تشنه هم از کارهای اوست؛ همچنین اشعار همهٔ فیلم‌های یاش چوپرا ـ تا مرگ ساحر در سال ۱۹۸۱ ـ نیز در زمرهٔ آثار ساحر است.

خود دوداس در نسخهٔ قدیمی کی. ال. سیگال آواز می‌خواند که از قرار معلوم، سیگال یک هنرپیشهٔ آوازه‌خوان سرشناس هم بوده است. در نسخهٔ ۱۹۵۵، پارو و دوداس که بچه‌اند آواز O albele panchhi را می‌خوانند که دربارهٔ پرنده‌ای است که از دور دست آمده و آنها می‌خواهند نگهش دارند ولی به جز این، آنها آواز دیگری نمی‌خوانند. دو آهنگ هم در فیلم هست که در وصف پارو و توسط ویشنَواها خوانده می‌شود. آهنگ اول: Aan milo shyam saawre، یک آهنگ عبادی دربارهٔ رادها و کریشنا است که در آن، رادها هنگام ترک خانهٔ دورانِ کودکی‌شان، خود را به کریشنا آویزان می‌کند تا از او دور نشود. این آهنگ باعث می‌شود پارو به خاطر دور شدن و از دست دادن دوداس، به گریه بیفتد و تقدس دوران کودکی‌شان در یک حومهٔ با صفای روستایی برایش تداعی شود. آهنگ دوم: Saajan ki ho gayi دربارهٔ دختر جوانی است که عاشق می‌شود و خانواده و دوستان دوران کودکی را فراموش می‌کند که این‌بار هم پارو همین که پی می‌برد هرگز نمی‌تواند دوداس را فراموش کند و هرگز عاشق همسرش نخواهد شد، به گریه می‌افتد. چاندراموکی دو رقص فوق‌العاده دارد ولی آوازی نمی‌خواند که عشق تقریباً مادرانه‌اش به دوداس را نشان دهد.

نسخهٔ ۲۰۰۲ *دوداس* (به کارگردانی سانجی لیلا بهانسالی) از واقعیت‌گرایی دور شده و به سوی یک سبک کاملاً فیلمی یا بالیوودی حرکت می‌کند. هر صحنه‌ای از این فیلم، یک مبالغهٔ پر زرق و برق را نشان می‌دهد که به درون یک کار باسمه‌ای سقوط می‌کند. عناصر کودکانهٔ روابط

دوداس و پارو کم‌اهمیت جلوه داده شده‌اند و به جای آن، فیلم، روابط فیزیکی نزدیک آن دو را به شکلی نمایشی و سردمزاج نشان می‌دهد. با این حال اشعارِ آهنگ‌های فیلم و موسیقی آن، همچنان این عناصر ناب مذهبی را در خودِ دارند.

هنگامی که پارو ازدواج می‌کند، آوازی می‌خواند که به روشنی دربارهٔ همسر پارو نیست بلکه دربارهٔ دوداس است که در سراسر این آهنگ، همراه پارو است:

من همواره عاشقت بوده‌ام، عاشقت بوده‌ام و عاشقت بوده‌ام/ همواره عاشقت بوده‌ام، هیچ کس دیگری را دوست نداشته‌ام/ دلم تو را می‌پرستید، تو را می‌پرستید و هیچ چیز دیگر را نمی‌پرستید/ نه! هیچ چیز... اصلاً هیچ چیز...[1]

آواز دیگر ـ More piya ـ به رادها و کریشنا بازمی‌گردد که بار دیگر ایثار دوداس و پارو را تداعی می‌کند که تعهد دوران کودکی، رنگ و بوی مقدس آن را دارد. این آواز را مادر پارو می‌خواند در حالی که پارو و دوداس کنار رودخانه هستند که این ترکیب بصری، طنینی از دیدار رادها و کریشنا را بر کرانه‌های رود یامونا[2] دارد.

در این نسخهٔ جدید، چاندراموکی آواز Kahe ched mohe را می‌خواند که بار دیگر به اسطورهٔ کریشنا و رادها ارجاع می‌دهد و البته بیانگر عشق او به دوداس است؛ عشقی از جنس عشق پارو و دوداس گرچه چاندارموکی به جای یک دوست دوران کودکی (همچون پارو)، یک رقصنده (طوائف) است. پارو و چاندراموکی همراه هم در Durga Puja (جشنوارهٔ الهه‌ها) می‌رقصند، در حالی که هر دو آواز Dola re dola را دربارهٔ رقص و عشق می‌خوانند.[3]

---

1. Hamesha tumko chaaha aur chaaha aur chaaha/hamesha tumko chaaha aur chaaha kuchh bhi nahin/Tumhen dil ne hai puja puja puja aur puja kuch bhi nahin/na na nahin... kuchh bhi nahin...

2. Yamuna

۳. در واقع در این آهنگ، اشارات کلامی که چاندراموکی و پارو رد و بدل می‌کنند، به شکلی

آواز دیگرِ چاندراموکی، *مرا می‌کشد*[1] از کلماتی بهره می‌گیرد که به دعاهای اسلامی ربط پیدا می‌کند؛ برای نمونه او به خداوند التماس می‌کند که دلدارش را به او بازگرداند:

> آری! ولی هنگامی که دست به **دعا** برمی‌دارم/ از **خدا** تو را می‌خواهم/ ای **الله!** من تو را می‌خواهم/ چه کسی این رنگ سبز را بر من گسترانید؟/ شادمانی‌ام مرا می‌کشد! مرا می‌کشد!/ ای **الله!** مرا می‌کشد.[2]

استفاده از لغات *مسلمان‌ها* در اینجا (دعا، خدا، الله) و اشاره به دست‌هایی که به سبک مسلمانان رو به بالا گرفته می‌شوند تا دعا کنند، به ارتباط سنتی طوائف با کلمهٔ اسلام‌گون اشاره دارد.[3] با این همه کاربرد لغات مذهبی در آوازهای فیلم هندی برای بیان عشق و ارتباط زبان عاشقانه و آنچه از مذهب بر جای مانده، حوزه‌ای است که باید بیشتر مورد بررسی قرار گیرد.

ارزش‌های خانوادگی هندو

در دهۀ ۱۹۹۰ روزنامه‌نگاران و منتقدان شروع کردند به حرف زدن دربارۀ فیلم‌های هندی که دارای ارزش‌های خانوادگی هندو بودند؛ یعنی پدیده‌ای تازه در سینما و نه در مذهب که در آن سنت‌های قدرتمند سرزنش‌کنندگان[4]

غیرمستقیم به دوداس بازمی‌گردد. آنجا که پارو شعر «با او ازدواج کن» را خطاب به چاندراموکی می‌خواند و با دستش علامت «سندور» بر فرق سر چاندراموکی می‌کشد، عکس‌العمل این فاحشه شگفت است؛ چرا که مقصود پارو و معنای باطنی شعر را فهمیده است.(م.)

1. Maar daala

2. Haan magar Du`aa men jab yeh haath uthaaya/khuda se Du`aa men tumhen maang daala/maang daala, Allah/ham par yeh kisne hara rang daala/khushi ne hamaari hamen maar daala/hamen maar daala/Allah maar daala.

۳. بنگرید به: مقالۀ *اسلامی‌کردن فیلم* در همین مجلد.(م.)

4. renouncers

شانه‌به‌شانه حضور داشت و خانواده[1] نیز به عنوان حافظ مذهب و طبقه‌اش، از طریق عبادات و دیگر مناسک و از طریق سفرهای زیارتی، به تماشاگر معرفی می‌شد (مادان، ۱۹۸۷). این ارزش‌ها، همان‌طور که از نامشان برمی‌آید به معنای اهمیت قائل شدن برای مذهب و خانواده بودند و دیدگاه‌های تازه‌ای دربارهٔ دلبستگی به خانه و زندگی و اخلاق در آنها طرح می‌شد. این ارزش‌ها و مذهبی‌بودنشان، چیزی از زندگی روزمره بود و برای طبقات متوسط هند که به تازگی در چنین دسته‌بندی اجتماعی‌ای وارد شده بودند، جذابیت فراوانی داشت؛ طبقاتی که به این ترتیب، اجازه داشتند از نهضت جدید حمایت از مصرف‌کننده که در این دهه در آن کشور رشد کرده بود، لذت برده و از آزادسازی اقتصادی در هند بهرمند شوند.

فیلم‌هایی که در این دوران ساخته شد ـ و به‌ویژه دو کمپانی Yash Raj[2] و Dharma Productions[3] ـ در دنیایی سراسر رفاه و آسایش سیر می‌کردند و مذهب در آنها به عنوان کنشی مصرفی به تصویر کشیده شده و به عنوان سنت‌هایی ارائه می‌شد که با شکل و صورت تازه‌ای قرار بود با این جهان مدرن و تازه تناسب پیدا کند. این فیلم‌ها حضور تعصب دینی، ایمان، دخالت الاهی [در زندگی بشری] را تقویت کرده‌اند و همواره در این آثار شاهد برپایی مراسم دینی هستیم؛ مانند صحنه‌های دعا و پرستش که همواره در فیلم‌های هندی، پرطرفدار بوده‌اند. دین‌گرایی و کشش نسبت به دین،[4] فرم تازه‌ای از مدرنیته بود که ارزش‌های دینی را در برداشت. بعضاً این فیلم‌ها، نمودار بازگشت به سنت بوده‌اند ولی از ایجاد یک سنت تازه نیز خبر داده‌اند. این فیلم‌ها شیوه‌های خاصی از مناسک مذهبی را نیز ابداع

---

1. house-holder

۲. متعلق به یاش چوپرا و پسرانش اودی و آدیتیا.(م.)

۳. متعلق به تهیه‌کنندهٔ سرشناس سینمای هند، یاش جوهر که پس از مرگش سرپرستی آن را فرزندش کارن جوهر بر عهده گرفت.(م.)

4. appeal

کرده‌اند که امروزه مردم، در زندگی واقعی‌شان از آنها تقلید می‌کنند؛ مانند *عروسی به سبک یاش‌چوپرا* و آوازهایی که در جشن‌ها و مراسم فیلم‌ها خوانده می‌شوند که در مراسم عروسی‌های مردم هم مورد استفاده قرار می‌گیرند و لباس‌ها را نیز از لباس بازیگران فیلم‌ها مستقیماً کپی می‌کنند.

ارزش‌هایی که این فیلم‌ها ارائه می‌کنند، برای آنهایی که دور از وطن‌اند نیز، تأثیرگذار است؛ چون خانواده به چیزی مهم‌تر از خود دولت یا کشور بدل شده است. برای همین هندی‌بودن اصلاً به معنای زندگی در داخل کشور هند نیست. این فیلم‌ها تصویر مثبت‌تری از یک هندوستان مصرف‌گرا و ثروتمند ترسیم کرده‌اند که دست‌کم با دیگر کشورهای جهان برابری می‌کنند.

اغلب به دشواری می‌توان این ارزش‌ها را از شورش‌های سیاسی دهۀ ۱۹۹۰ جدا دانست، ولی به هر حال بیشتر بر نهاد خانواده تأکید می‌شود تا مسائل سیاسی.[۱۰] عواملی مانند سانسور، مسائل اقتصادی، مخاطب دور از وطن و ماهیت صنعت سینما را عوامل مهمی می توان تلقی کرد که هندوتا[۱] را از سینما دور می‌کند؛ هرچند خودِ رسانه‌ها برای سیاست وساطت می‌کنند و پیچیدگی ناواضح ارتباط فیلم هندی و سیاست را تغییرشکل داده یا اصلاح می‌کنند.[۲]

از دهۀ ۱۹۹۰ به این‌سو، سینما کم‌کم درگیر نمایش تصویر مسلمانان شد[۳] هرچند اغلب این جوامع به خاطر تصویری که از آنها ارائه شده، اعتراض‌هایی داشته‌اند. البته این فیلم‌ها روابط رمانتیک یا زناشویی میان این جوامع را نشان نمی‌دهند ولی دوستی‌ها و دیگر روابط کم‌کم در سینما به وفور دیده می‌شوند و کمتر شایان ذکرند. در *ویر ـ زارا* (۲۰۰۴)

---

1. Hinduvta

۲. پراساد (۱۹۹۸) یکی از معدود درگیری‌های جدی با این زمینه است.

۳. بنگرید به: مقالۀ *اسلامی‌کردن فیلم* در همین مجلد.(م.)

به کارگردانی یاش چوپرا، مذهب و حتی مرزهای سیاسی که نشان داده می‌شوند، کمتر از گذشته تفرقه‌افکنانه هستند در حالی که تأکید بر نوعی پنجابی‌گرایی، این سیاست‌های جدایی‌افکنانه را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند.[۱]

ملودرام و تقدیر

گرچه بخش اعظمی از آنچه گفته شد به تصویر مستقیمی که از مذهب ارائه می‌شود مربوط است ولی بقیهٔ نوشتار حاضر به عناصری می‌پردازد که احتمالاً در نگاه نخست به طبقه‌بندی مسائل مذهبی ربط مستقیمی ندارند؛ مانند نقش *تقدیر*[۲] در ملودرام و بحث‌هایی که احتمالاً می‌توانند سنگ بنایی مذهبی داشته باشند.

ملودرام، یک شیوهٔ پر مبالغه است که جهانی از تصادف‌ها، اتفاق‌ها، زمان‌بندی و برخوردهای تصادفی، آن را آکنده‌اند. مدت‌های مدید از آن به عنوان یک اصطلاح تحقیرآمیز استفاده شد ـ دست‌کم در جهان مطالعات سینمایی ـ ولی بار دیگر به طور وسیع به جایگاه قبلی‌اش بازگردانده شده است. در بخش اعظم تحقیق حاضر، از کتاب *بروکس* (۱۹۷۶) استفاده شده که یک متن بنیادین دربارهٔ ملودرام است؛ گرچه این کتاب‌ها، ریشه‌های ملودرام را در رمان و تئاتر اروپا، تا پیش از پیدایش سینما بررسی می‌کنند. ظهور ملودرام در غرب، ارتباط تنگاتنگی با مدرنیته و طبقات متوسط جامعه دارد. بروکس از این صحبت می‌کند که خلق دنیایی جدید از بایدها و نبایدها و اصول اخلاقی، همراه با درهم شکسته شدن نظم الاهی یا تقدس‌زدایی از این عالم و سر برافراشتن اخلاق سکولار، معنای تازه‌ای از جهان اخلاقی ایجاد کرد؛ یعنی از اجتماع‌گرایی به سوی فردگرایی یا

---

۱. بنگرید به: مقالهٔ *اسلامی‌کردن فیلم* در همین مجلد.(م.)

2. Fate

خانواده‌گرایی حرکت صورت گرفت. به عبارت دیگر ملودرام به سربرافراشتن مدرنیته در غرب مربوط است.

ملودرام، از غرب و از طریق تئاتر و ادبیات شهری وارد اشکال فرهنگی هندو شد و اکنون بر فیلم هندی سایه افکنده است. هرچند تغییر و تبدیل ملودرام در فرهنگ هندی را شاهدیم ولی باید بدانیم که این تغییرات نه صرفاً در فرم بلکه در قلمرو معنا نیز صورت گرفته و همین باعث ایجاد پرسش‌هایی دربارهٔ نقش مذهب در ملودرام هندی می‌شود. با وجود کار پیشگامانهٔ رُزی تامس[1] و راوی واسودوان[2] دربارهٔ سینمای هند، حال و هوای ملودراماتیکی که جهانی اخلاقی را ایجاد کرده، بر حسب مسائل دینی، بررسی نشده است.

آشیس ناندی بحث مفصلی دارد مبنی بر اینکه هیچ پیشامدرنی وجود ندارد که قائل به یک مدرنیتهٔ واحد باشیم. او اعتقاد دارد مدرنیته‌های دیگری در هند وجود دارد که نیازی به پرداختن به آنها در اینجا نیست؛ مانند مدرنیته‌های اسلامی که احتمالاً در مدرنیته‌های هندو یا مدرنیته‌های سکولار (به مفهوم هندی که در پیشتر به آن اشاره شد) ـ که مذهب نقشی در آنها ایفا می‌کند ـ اثرگذار بوده‌اند. به نظر می‌رسد ملودرام در سینمای هند شامل مذهب هم می‌شود، گرچه همهٔ ظواهر آن مدرن هستند و این سزاوار مقداری بحث است. ملودرام در سینمای هند، نظم جهانی تازه‌ای می‌آفریند که نه مذهبی است و نه به معنای غربی آن سکولار و بی‌دین است؛ بلکه به مفهوم هندی آن ـ که پیشتر درباره‌اش حرف زدیم ـ سکولار است؛ یعنی بحث بر سر ایمانی عمومی و همگانی (حتی مردم‌پسند) است. در سینمای هند، جهان هرگز شکلی تصادفی به خود نمی‌گیرد، هیچ‌گاه مانند جهان سکولار غربی، یک جهان بی‌خدا نیست. این را می‌توان با نگاه به مفهوم تقدیر مورد بررسی قرار داد که در هند مفهومی هندو یا

---

1. Rosie Thomas
2. Ravi Vasudevan

اسلامی ندارد، بلکه جزئی از عقاید مشترکی است که در هر دو رویکرد فوق، حضور دارد.

ملودرام در غرب با تقدس‌زدایی از جهان، مرتبط است ولی نسبت به تقدیر، عقیدهٔ محکمی وجود دارد (بروکس، ۱۹۷۶). تقدیر مطلقاً، بخشی از عقیدهٔ مسیحی نیست (گرچه سرنوشت[1] مفصلاً در مسیحیت مورد بحث قرار گرفته است) بلکه به نظر می‌رسد تقدیر، اعتقادی همگانی است که این مسئله به خوبی در یونان و رم باستان و اساطیر ژرمنی شناخته شده بوده است. تقدیر، به معنایی که امروزه به‌کار برده می‌شود، مورد نظر نیست؛ یعنی به معنایی به‌کار می‌رفته که انگار نیرویی غیرشخصی بر زندگی اثر می‌گذارد که نمی‌توان آن را کنترل کرد یا مبارزه با آن بی‌فایده است. در اساطیر یونان، تقدیرهایی را باور داشتند که بر تصمیم‌گیری آدمیان تأثیر می‌گذاشتند. آنها اجرای عدالت را بر عهده نداشتند: می‌توان دید که اُدیپ گناهکار است ولی گناهش نتیجهٔ اشتباه او نیست، برای همین نمی‌تواند تقدیرش را بپذیرد. به نظر می‌رسد تقدیر در هند از مفاهیمی که در غرب دارد، جداست و کمتر به آن پرداخته شده است و ملودرام این فرصت را فراهم می‌سازد تا افکار استعماری و پسااستعماری بتوانند با عقاید و افکار پیشامدرن و مدرن تلاقی پیدا کنند.

یک ارتباط مشترک بین هندوییسم، جِینیسم و بودیسم، اعتقاد به کارما[2] یا «از هر دست بدهی از همان دست پس‌می‌گیری» است. البته این اصطلاح دقیقاً در این مسلک‌ها معنای یکسانی ندارد و در طول زمان دچار تنوع‌ها و تفاوت‌هایی شده است. کمابیش می‌شود گفت کارما یک نیروی غیرفردی است که فراتر از ارادهٔ خدایان قرار می‌گیرد تا قوانین فرابشری، کنش‌های بشری را تنظیم کنند.[۱۱] با این حال کارما مقوله‌ای پیچیده است و عموماً در طی تولدهای مختلف، به کارش ادامه می‌دهد. برای همین آنچه که

---

1. predestination
2. Karma

احتمالاً در زندگی کنونی یک فرد، برخلاف خواستهٔ او عمل می‌کند، عملاً نتیجهٔ کارما است. اغلب در فیلم‌های هندی کلمات مناسب‌تری برای تقدیر و سرنوشت وجود دارد ولی یک مثال قابل تأکید را در فیلم کرز[1] (۱۹۸۰) به کارگردانی سوبهَش گای[2] می‌بینیم. در این فیلم درون‌مایه‌های مذهبی فراوانی (اُفلاهرتی، ۱۹۸۱) از جمله تجدید حیات را شاهد هستیم. جای تعجب ندارد که چندین اشارهٔ مستقیم به کارما، از جمله در آنونس فیلم به چشم می‌خورد:

کارمای گذشته زنده است و به سوی شما بازمی‌گردد.

(چندین فیلم با نام کارما وجود دارد، از جمله فیلمی که گای در سال ۱۹۸۶ ساخته که بیشتر دربارهٔ کنش و انتقام است تا مذهب). کرز ـ که عمدتاً بازسازی فیلم هالیوودی *تجسد پیتر پراد*[3] (۱۹۷۵) به کارگردانی جی. لی تامسن[4] است ـ گرچه دربارهٔ تجسد است ولی بیشتر به عدالت و انتقام[5] در زندگی گذشته می‌پردازد تا خود کارما.

فیلم‌های هندی توجه بیشتری به تقدیر و سرنوشت دارند که بیشتر، کنش‌هایشان را می‌توان در طول زندگی دید تا اینکه به کارما بپردازند. عقیدهٔ پرطرفداری در هند وجود دارد که هم هندوها و هم مسلمانان به آن باور دارند و آن این است که در بدو تولد، تقدیر هر فردی را بر پیشانی او نوشته‌اند (گُجَراتی: تقدیر هر کس بر پیشانی او نوشته شده است[6]) در حالی که در هندوییسم، این سرنوشت می‌تواند با کارما ارتباط داشته باشد ـ که در آن، آنچه نوشته می‌شود به کارمای فرد از زندگی پیشینش وابسته

---

1. Karz

۲. در فیلم *اُم شانتی اُم*، ساختهٔ فرح خان (۲۰۰۷)، که قصه‌اش تماماً دربارهٔ تولد دوباره و کارما است، در همان اولین صحنه، شاهد بازسازی صحنه‌ای از فیلم کرز هستیم و خود سوبهش گای هم، نقش کارگردان این فیلم را بازی می‌کند.(م.)

3. Reincarnation of Peter Proud

4. J. Lee Thompson

5. revenge

6. Nasib lamna par lakhyu che

است ـ به نظر می‌رسد تقدیر در اندیشهٔ اسلامی، رهایی عامه‌پسند[1] است (همچنان‌که در مسیحیت است): ترکیبی از عدالت طبیعی و ارادهٔ خداوند؛ بسیاری از لغاتی که برای تعریف تقدیر در فیلم‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرند، برگرفته از عربی است (مقدر، قسمت، تقدیر و نصیب) که لاجرم به جهان اسلام مربوط‌اند، در حالی که چند واژهٔ معادل به زبان سانسکریت (هندو) ـ مانند نیاتی[2] و دیوا[3] ـ وجود دارد که به دلایلی ناشناخته مورد استفاده قرار نمی‌گیرند.

تقدیر در هند مانند اعتقاد غربی‌ها تصادفی نیست، بلکه فرد آنچه را به دست می‌آورد که ارائه کرده است. حتی اگر به نظر نرسد که فرد همانی را می‌گیرد که داده است. این مسئله اغلب به کنش آرام‌تر کارما مربوط است ولی عدالت حتماً دو مرتبه اجرا خواهد شد. کسی نمی‌تواند از تقدیرش شکوه کند. در فیلم وقت (۱۹۶۵) به کارگردانی یاش چوپرا، تاجری در ابَتدای فیلم به تقدیری که برای خانواده‌اش رقم خورده می‌خندد ولی در پایان و پس از لطمه‌های روحی فراوان، او اقرار می‌کند که آدم نمی‌داند در پایان چه چیزی در شرف وقوع است.

با این حال تقدیر می‌تواند، هم نوشتهٔ الاهی باشد و هم کنش بشری. خدایان نسبت به آنها که مایل‌اند، می‌توانند anugraha ــ عنایت، لطف ــ داشته باشند. این کنش را می‌توان در نمونه‌های دخالت مستقیم مشاهده کرد که به همان بحث بالا بازمی‌گردد. کنش بشری، هم می‌تواند موافق با تقدیر یا کارما باشد و هم ممکن است به دیگر کیفیات بشری متکی باشد؛ یکی اخلاق و فضیلت است.

شخصیت‌های مشخصی در فیلم‌ها هستند که به شکل سنتی نمایندهٔ تمامی فضیلت‌ها ـ اعمّ از اخلاقی، عقلانی و زیبایی‌شناسانه ـ هستند و

---

1. popular survival
2. Niyati
3. Diava

شخصاً قهرمان فیلم‌اند و کنش آنها در فیلم، نه برگرفته از جست‌وجوی عشق است و نه لذت؛ بلکه آنها در جست‌وجوی راستی و درستی هستند. این نوع قهرمان را در بسیاری از فیلم‌ها می‌بینیم ولی ممکن است او جای خودش را به چهره‌ای بدهد که آمیتاب باچان نمونهٔ مشخص آن است؛ یعنی جوانی خشمگین که جامعه او را بد دانسته و حالا باید برای اثبات اخلاقیات خودش دست به تلاش بزند. هرچند این مسئله به شکلی انکارناپذیر باعث می‌شود تا او با طیف وسیع‌تری از جامعه درگیر شود ولی معمولاً یک پلیس یا یک *برادر* خوب در فیلم هست که آن جوان خشمگین را به سزای عملش برساند و او را بکشد. نمونه‌هایی از این نوع شخصیت را می‌توان از جمله در *دیوار* (۱۹۷۵) به کارگردانی یاش چوپرا و *سلطان سرنوشت* (۱۹۷۸) به کارگردانی پراکاش مهرا مشاهده کرد.

هرچند قهرمان زن فیلم هم می‌تواند واجد چنین مشخصه‌هایی باشد ولی تجسم کامل و زنانهٔ فضیلت و خوبی، معمولاً مادر است که اغلب بیوه است و حاضر نیست به راحتی قواعد خودش را زیر پا بگذارد. یکی از روشن‌ترین نمونه‌ها می‌تواند رادها در *مادر هند* (۱۹۵۷) به کارگردانی محبوب خان باشد؛ هرچند که دلیل این همه رنجی که این مادر می‌کشد و در تقدیرش به چشم می‌خورد، نامشخص است. زنان دیگر به خاطر گناهشان رنج می‌برند که ممکن است پاکدامنی‌شان آن را تلافی کند. بنابراین تولسی در فیلم ***Main tulsi tere aangan ki*** (۱۹۷۸) به کارگردانی ویجی آناند، می‌میرد ولی پس از مرگش مورد احترام واقع می‌شود و پسرش به جایگاهی که حقش است، بازمی‌گردد یا واندانا[1] در ***Aradhana*** (۱۹۶۹) به کارگردانی شَکتی سامانتا،[2] دوباره پسرش را می‌بیند و به خاطر رنجی که کشیده مورد احترام واقع می‌شود؛ در حالی که *صاحب جان* در *پاکیزه* (۱۹۷۱) به کارگردانی کمال آمرُهی، نه تنها با دلدارش ازدواج

1. Vandana
2. Shakti Samanta

می‌کند، بلکه از سوی همان جامعهٔ اعیان که مادرش را طرد کرده بود، مورد تحسین قرار می‌گیرد.

به جز این عقیدهٔ مردم‌پسند که در میان چندین جامعهٔ مذهبی مشترک است، عقاید دیگری مانند طالع‌بینی، جواهرشناسی[1] و عددشناسی[2] (آگاهی به معنای رمزی اعداد) و به همان نسبت موهومات متعددی وجود دارند که ممکن است فی‌نفسه مذهبی نباشند ولی آنها نیز نشان می‌دهند که جهان تصادفی نیست و چیزی یا کسی الاهی و فوق‌بشری آن را کنترل می‌کند. این عقاید که بسیار با هم متفاوت‌اند، در این چهارچوب می‌گنجند که همه چیز تقدیری است و از طریق آیین‌ها و دست‌زدن به حیله‌گری، در پی این هستند که زندگی آدم‌ها را تحت کنترل داشته باشند.

این عقاید و مناسک، پرسش‌هایی دربارهٔ محدودیت‌های مذهب به دنبال دارند و اینکه آیا جهانی که درون فیلم‌های اجتماعی هندی آفریده می‌شود، صرفاً یک کلیت اخلاقی است ـ یعنی همان‌طوری که در حال و هوای ملودراماتیک سینما دیده‌ایم؟ (بروکس، ۱۹۷۲) ـ یا اینکه این جهان بخشی از تجربهٔ عمومی سینما در مواجهه با مذهب به عنوان امری فی‌نفسه است؟ (لیدن، ۲۰۰۳)

ملاحظات آخر

سینما مکانی است که افکار آشیسناندی دربارهٔ مدرنیته‌های دیگر، باید در آن مورد اکتشاف و جست‌وجو قرار گیرد. همان‌طور که سینما مکانی است که امر مدرن و مذهبی را به شیوه‌ای اغلب سکولار یکجا گردآوری می‌کند. شاید این شکل سکولار بتواند تجلی تخیل هندو نیز باشد؛ فرمی که نگرش جهانی نسبت به فیلم هندی را شکل داده است. این نوشتار نشان داد که در سینمای امروز هند، مذهب حضور فراوانی دارد؛ مانند هندوییسم ـــ یا

1. gemology
2. numerology

دست‌کم در فرم‌هایی که در اینجا برشمردیم ـ مذهبی است اینجایی و اکنونی و نه مذهبی که به جهان دیگر نظر دارد. فیلم هندی یک جهان جادوشده ارائه می‌کند که خدایان همچنان در آن حاضرند و معجزات تقریباً بخشی از زندگی روزانه هستند و ماهیت معجزه‌وار آنها به ندرت مورد اشاره قرار می‌گیرد؛ جهانی که چندان از جهان واقعی دور نیست، جهانی که در بعضی روزها تصاویر خدایان، در حال نوشیدن شیری هستند که برایشان آورده شده است.

قدرت تخیل هندو، آن‌طور که در فیلم تجلی می‌کند، شیوه‌ای برای درک جهان است که یک جزء ماهوی از هند نیست بلکه شمایی از خود هندوییسم است. اینها صرفاً پیشنهاداتی احتمالی است ولی حضور این قدرت تخیل در دیگر اشکال فرهنگی مانند ادبیات، هنر و موسیقی نیز محتمل به نظر می‌رسد و احتمالاً شایستهٔ بررسی‌های بیشتری هست.

هندوییسم یک برچسب مسئله‌دار است که به‌کار برده می‌شود تا مجموعه‌ای از مناسک و عقاید یا یک قدرت تخیل را تشریح کند. این قدرت تخیل ربطی به آموزه ندارد بلکه ترکیبی از عقایدی مردم‌پسند و عموماً شامل دیدگاه‌هایی است که بخشی از زندگی روزمره را تشکیل می‌دهند. این قدرت تخیل، دیگر جوامع را شامل نمی‌شود؛ چرا که مسلمانان بر حسب مذهب و بسیاری مناسک فرهنگی، از این جهان جدا هستند. این جهان تخیلی در هند، به عنوان یک هنجار ارائه می‌شود. مسلمانان در صنعت سینمای هند و در پیدایش این تخیل، نقش مهمی داشته‌اند و این [مشارکت]، سکولاریسم به مفهوم هندی است: احترامی برابر برای همهٔ ادیان؛ (پیش از این اشاره شد که یهودی‌ها به ایجاد رؤیای آمریکایی که بنیانش در مسیحیت قابل ردیابی است یا در سکولاریسم آمریکایی یافت می‌شود، یاری داده‌اند).

همان‌طور که اشاره شد، سینما، طبقات مرفه هندو را به عنوان یک هنجار نشان می‌دهد که مناسک تشریفاتی دارند. تأثیر سینما بر مذهب را به سادگی می‌توان در شیوه‌هایی یافت که فیلم‌ها از آن طریق به آیین‌ها می‌پردازند که پس از معروف شدن یک آواز در فیلم *ما کی شما هستیم؟* در سراسر کشور همه‌گیر شد. *ویر ـ زارا* آواز معروفی دربارهٔ جشن زمستانی لُری[1] داشت که سنت شکستن نیشکر را ابداع کرد و این رسم در جشن‌های لُری و دو ماه پس از نمایش فیلم دوباره به اجرا درآمد.

به نظر می‌رسد طبیعت دینی در فیلم هندی اغلب جای تردید دارد و تفسیر آن پیچیده است. *شاید فردایی نباشد* (۲۰۰۳) به کارگردانی نیخیل آدوانی، یک داستان عاشقانه است که مباحثی دربارهٔ برخی جوامع پدید آورد؛ برای نمونه دختری که مسیحی است و دو جوانی که به او علاقه دارند هر دو هندو هستند ولی می‌توان بعضاً این چنین درون‌مایه‌ای را به عنوان یک قصهٔ پریان تفسیر کرد. نینا کاترین کاپور (پریتی زینتا) به همراه خواهر و برادر، مادربزرگ و مادرش که دائماً با هم در ستیزند، در نیویورک زندگی می‌کند. بعضاً مشاجرهٔ این دو به این دلیل است که مادربزرگِ پنجابی خانواده نمی‌تواند ازدواجِ از روی عشق پسرش را با یک زن مسیحی بپذیرد ولی بیشتر به این دلیل عروسش را سرزنش می‌کند که پسرش خودکشی کرده است. یک شب که خانوادهٔ کاپور دعا می‌کنند تا فرشته‌ای وارد زندگی‌شان بشود، فیلم به یک موسیقی معرکه و نماهایی ناگهانی از شاهرخ خان در برابر ساختمان‌های نیویورک برش می‌زند؛ یعنی یک فرشتهٔ هندی به نیویورک می‌آید تا این دعاها را مستجاب کند. این امر زمانی قوت می‌گیرد که خانوادهٔ کاپور دعا می‌کنند تا یک روشنی وارد زندگی‌شان شود و ما شاهرخ خان را در برف می‌بینیم، آن هم به عنوان منبع نوری برای روشن کردن زندگی آنها. موسیقی تماتیک شاهرخ خان، در تیتراژ فیلم هم

---

1. Lori

طنین‌انداز است که کلماتش دربارهٔ زندگی‌کردن به تمامی است؛ حال می‌خواهد فردایی باشد یا نباشد. امان ماتور (شاهرخ خان) برای مداوای قلبش از هند به آمریکا آمده، با این حال او تنها فردی است که در شروع فیلم، دلِ احساساتی‌اش به معنای واقعی کلمه کارآمد است. به عنوان یک فرشته، اَو عشق را به همه می‌آموزد و همگی زخم‌ها را شفا می‌دهد، همهٔ پیوندها را دوباره برقرار می‌کند، به جز خودش که باید این دنیا را ترک کند و اجازه دهد آنهایی که پس از او به حیاتشان ادامه می‌دهند در این زندگی تازه‌شان، خوش باشند.

این داستان به یک سنت مذهبی یا هیچ سنت دیگری تعلق ندارد بلکه به سادگی، یک عقیدهٔ همگانی به مداخلهٔ الاهی را نشان می‌دهد. نکتهٔ جالب اینکه معجزهٔ این فرشته به ندرت مورد اشاره واقع شده است؛ چرا که دیگران این فیلم را یک مثلث عشقی کلاسیک دانسته‌اند که در آن، قهرمان فیلم وقتی می‌فهمد که نزدیک است بمیرد، از خوشبختی کنونی خودش می‌گذرد.

پی‌نوشت‌ها

1. On the considerable corpus of academic writing on the rise of communalism and secularism see Roy 2005: 5-7.
2. The metalanguages of the Hindi film are English and Hindi (journalism as well as within the industry), where the 'social' is called by its English name in both languages or less frequently in Hindi as *samaajik* (`social'). I have not heard 'secular' used to describe films or the industry in any language other than English. The Hindi equivalent, *dharmanirpekshata* (lit. 'disregarding religion') is not used when talking about films or the industry where the English word is preferred, whatever the language of the discussion.
3. See Dwyer 2006a, Madan 1997 and Nandy 1985.
4. A temple to Amitabh Bachchan was recently opened in Calcutta: http://movies.indiainfo.com/features/amit-temple.html (Viewed 15 September 2005).
5. Niraj Mancchanda is well-known in Bombay for his advice to the stars on these matters. See: http://astrology.indiainfo.com/astrologersinirajmancchandai index.shtml (Viewed 15 September 2005).
6. Many Dalits regard themselves as non-Hindus, cf. Illaiah 1996.
7. See Jerry Pinto 2006 on Helen for discussions of a Christian actress in Indian cinema and on the general portrayal of Christians in Hindi cinema.
8. One of the Shiv Sena's many objections to the lesbian relationship in *Fire,* 1996, dir. Deepa Mehta, was that the characters were called Radha and Seeta.

9. See Chatterjee 2002, Dwyer 2000a: 129-37, Thomas 1989.
10. A group of Hindutva supporters came to an earlier version of Dwyer 2006a, which I presented at Queen Mary College, University of London. One of their objections to the Hindi cinema was that it put more emphasis on family than on religion. My response was that the emphasis on the family is very much part of Hindu traditions.
11. Fuller 1992: 245-52, Gombrich 2005, O'Flaherty 1980.

۱۸

اسلامی‌کردن فیلم

راشل دوییر
شاپور عظیمی

با توجه به محدودیت‌هایی که در اسلام برای تصویرکردن خداوند و پیامبرش وجود دارد، هیچ مترادفی برای فیلم اسلامی وجود ندارد که با فیلم‌هایی اسطوره‌ای و عبادی همانند باشد؛ به همین جهت احتمالاً باید گفت که هیچ نوع به *فیلم درآوردن خدایان*[۱] در کار نیست. با این همه از آنجایی که دست‌کم یک ژانر یافت می‌شود که اسمش به مذهب اشاره دارد ـ یعنی *محفل مسلمان*[۲] و چندین نوع فیلم دیگر (شاید زیرژانرهایی) که به این ژانر منتسب می‌شوند ـ به وضوح یک گروه قابل تشخیص از فیلم‌ها وجود دارند که نه به خود اسلام، بلکه به مسلمانان می‌پردازند. از آنجایی که این فیلم‌ها به مذهب بیشتر به عنوان بخشی از زندگی اجتماعی و فرهنگی روزمرهٔ مسلمانان می‌پردازند تا خودِ مذهب و تفکر مذهبی، و از آنجا که این فیلم‌ها به هیچ وجه اسلامی محسوب نمی‌شوند، آنها را می‌توان به عنوان آثاری دارای صبغهٔ اسلامی[۳] توصیف کرد که:

---

1. Filming the Gods
2. Muslim social

۳. Isalmicate؛ کساوان این واژه را از اثر مارشال هاجسن (Marshall Hodgson) با نام *Venture of Islam* اخذ کرده است. همچنین بنگرید به:

Kesavan, 1994.

> مستقیماً به مذهب، اسلام و خودشان ارجاع نمی‌دهند بلکه به مشتقات فرهنگی و اجتماعی که به شکل تاریخی به اسلام و مسلمانان ربط پیدا می‌کنند، ارجاع می‌دهند؛ مشتقاتی که هم میان خود مسلمانان یافت می‌شود و هم می‌توان آنها را در میان غیرمسلمانان‌ها جست‌وجو کرد.

هیچ ژانری به نام *محفل هندو*[1] وجود ندارد که تعالیم و عقایدی را که در سینمای هند هنجار هستند، به نمایش بگذارد. بحث حاضر دربارهٔ فرهنگ و جامعهٔ مسلمانان هندی، نشان‌دهندهٔ این نیز هست که مذهب، در کشور هند، تا چه اندازه بخشی از فرهنگ و جامعهٔ همهٔ گروه‌ها در این کشور است و تا چه حد فرهنگ اسلام‌گونِ هندی ریشه در خودِ هند دارد؛ کما اینکه چند فیلم، جمعیت مسلمان را به شَکل فراگیرتری نشانَ داده‌اند. فیلم‌های بسیار اندکی، اسلام هندی را به جهان آسیای غربی/خاورمیانه و جهان عرب ربط داده‌اند، ولی [زیر]ژانرهای خاصی هم هستند که آن را به دنیای فانتزی هزار و یک شب و ایران باستان و دشمن هند یعنی پاکستان نسبت داده‌اند که پس از تقسیم هند در سال ۱۹۴۷ به وجود آمد.

در این نوشتار، به ارتباط سینما و فرهنگ نظری خواهم انداخت و با حضور مسلمانان در صنعت سینمای هند شروع خواهم کرد. سپس به ریشه‌های سینمایی فرهنگ اسلام‌گون در فرهنگ مسلمانان هند شمالی، به‌ویژه به نسبت‌های سینمای هند با زبان، ادبیات، موسیقی و پوشش آن خواهم پرداخت. من توجه ویژه‌ای به زبان اردو خواهم داشت که به عنوان زبانی جهانی در سینما و تئاتر بمبئی پدیدار شده، در حالی که نسبت‌های اسلام‌گون خود را حفظ کرده است. سپس به ژانرهای اسلام‌گون سینمای هند بازخواهم گشت و بعد به بازنمایی مسلمانان در دیگر ژانرها می‌پردازم و تغییرات تاریخی آنها را ردیابی خواهم کرد.

---

1. Hindu social

سینما و فرهنگ مسلمان

سینمای هندی ریشهٔ عمیقی در فرهنگ هند شمالی دارد، به‌ویژه فرهنگ عمومی جدیدی که از دل قرن نوزدهم پدید آمد که خودش محصول بخشی از تغییرات عمده در فرهنگ هندی است که بخشی از رویارویی استعماری و دیگر تغییرات اجتماعی در آن دوران است.

مسلمانان در سراسر هند زندگی می‌کنند ولی اکنون به ندرت کسی یاد دارد که بخش اعظم جمعیت شهری هند شمالی، پیش از تقسیم آن کشور، مسلمان بوده باشند. این جمعیت در همهٔ طیف‌های اجتماعی گسترده بودند؛ از اعضای خانوادهٔ سلطنتی و حکومت اشراف گرفته تا طبقهٔ زمین‌دار که به همان نسبت آغازگر یک طبقهٔ متوسط تحصیل‌کرده و خرده‌بورژوا بودند، تا طبقات دون‌پایه. بمبئی به عنوان شهر ریاست کل، جمعیت‌نگاری[1] خاص خودش را داشت و جمعیت متنوعی را در خود جای داده بود. بسیاری از جمعیت مسلمان آن، هیئت‌های تجاری گُجَراتی‌های خرده‌بورژوا را شکل داده بودند؛ مانند خوجه‌ها[2] و ممون‌ها.[3] به سادگی نمی‌توان گفت که چرا در ابتدای ورود سینما به هند، تعداد اندکی از مسلمانان در صنعت سینمای این کشور فعالیت می‌کردند. شاید به این دلیل بود که بسیاری از مسلمانان ساکن بمبئی در آن زمان تاجران کوچکی بودند و صنعت سینما را یک ریسک تجاری ناشناخته به حساب می‌آوردند. در بنگال، بسیاری از فیلم‌سازان اولیه در شمار ثروتمندان بودند یا دارای پس‌زمینه‌های اشرافی بودند. چند تن از فیلم‌سازان بمبئی هم چنین موقعیتی داشتند. گرچه پیشگامان ابتدایی سینمای بمبئی سوابق متنوعی داشتند ـ پالکه[4] ماهاریشتری بود و هنرپیشه‌های زن مانند سولوچانا[5] و رابی میرز[6] اغلب یهودی بودند یا مانند پاتینس کوپر[7]

---

1. demography
2. Khojas
3. Memons
4. Phalke
5. Sulochana
6. Ruby Meyers
7. Patience Cooper

آنگلو هندی بودند ـ می‌توان گفت بسیاری از چهره‌های سینمای آغازین بمبئی، گجراتی بودند که شامل افراد تأثیرگذاری می‌شدند؛ از جمله چاندالال شاه[1] ـ کارمند شرکت فیلم‌سازی کوه‌نور (۱۹۱۹ـ۳۲) ـ شرکت کریشنا فیلم (۱۹۲۴ـ۳۵) و بسیاری از ایرانی‌ها مانند اردشیر ایرانی ــ که در تأسیس شرکت استار فیلمز و بعدها مجستیک فیلمز و شرکت امپریال فیلمز (۱۹۲۹ـ۳۸)[2] مشارکت داشت ـ و شرکت‌های دیگری مانند شرکت برادران وادیا[3] (ـ۱۹۳۳) و...[۱]

نظام بصری تازه‌ای که در اواخر قرن نوزدهم، فرهنگ عمومی هندی را شکل داد، یک حوزهٔ بصری تازه بود که میان فرم‌هایی نظیر لیتوگرافی کرومی،[4] تئاتر و... یک هم‌داستانی ایجاد کرد. جالب اینکه گرچه هیچ مطالعهٔ تاریخی پیرامون لیتوگرافی کرومی اسلام‌گون[5] صورت نگرفته ولی تصاویر فراوانی در خانه‌های مسلمانان یافت می‌شود که عموماً تصاویر مکه و خوشنویسی آیات قرآن کریم‌اند.[6] با اینکه تولید تصاویر از نظر فرهنگ متعارف مسلمانان تکفیر شده، ولی هند سنتی طولانی در تولید تصاویر میان مسلمانان دارد که شامل مینیاتورهای بسیار مشهور مغولی و کتاب‌های مصوّر است. از طرفی نقاشان مسلمان به وفور در دربارها تصاویری از آدم‌ها را نقاشی کرده‌اند ولی تصویر انسان (دست‌کم بزرگسالان) عموماً در ساختن لیتوگرافی‌های کرومی ـ که احتمالاً به شدت

1. Chandulal Shah

۲. این ایرانی با برخی از مهم‌ترین مسلمانان صنعت سینمای هند کار کرد؛ همچون عبدالعلی ازوفالی (Abdulally Esoofally) که همراه وی the Alexandra Theatre را به دست آوردند و مدتی بعد پایه‌گذار امپریال فیلمز شدند. او همچنین مدتی شریک برخی هندوی‌های گجراتی چون بُگیلال دیو (Bhogilal K. M. Dave) در پایه‌گذاری استار فیلمز بود. وی مدتی بعد کمپانی شاردا فیلمز را برپا کرد.

3. Wadia Movietone

4. chromolithography

۵. همچنان‌که آنها سیاسی نبوده‌اند، در Pinney, 2004 بحث نشده‌اند.

۶. این تصاویر و خوشنویسی‌ها در برخی فیلم‌ها ـ چون *کولی* (۱۹۸۳) به کارگردانی مان‌موهان دسایی ـ بسیار موثر دیده می‌شوند.

به تصاویر خدایان مربوط بودند ـ غایب است. همهٔ تصاویر همچنان تا حدودی دارای محدودیت هستند ولی تصاویر مکه و دیگر مکان‌های مقدس، به همراه طیف وسیع‌تری از سوژه‌هایی که شیعیان اجازهٔ پرداختن به آنها را داده‌اند، مجاز شمرده شده‌اند. فرهنگ اسلام‌گون با موسیقی، خواندن و رقص نیز مرتبط است؛ در حالی که در عرف رایج به این چیزها به دیدهٔ مخالفت نگریسته می‌شود ولی در زیر عَلَم فرهنگ هندی، می‌توان چنین چیزهایی را مشاهده کرد.

تنها با ورود صدا ـ یعنی پس از سال ۱۹۳۱ ـ بود که تعداد زیادتری از مسلمانان وارد صنعت سینما شدند. تنها حقیقتی که پس از آن در سینمای هند به چشم می‌خورد، درک این مسئله است که صنعت سینمای این کشور دارای شمار بیش از حدی از ستارگان، تهیه‌کنندگان، کارگردانان، سیاهی‌لشکرهای مسلمان در همهٔ سطوح است. استودیوهای بزرگی مانند *Bombay Talkies*، *Prabhat & New Theatres* حتی پس از ورود صدا تنها از چند تن از مسلمانان بهره بردند که البته شامل افراد مهمی مانند شیخ فَتِلال[1] در *Prabhat* می‌شد که فیلم *Sant Tukram* را کارگردانی کرد.

از میان بسیاری کارگردانان مسلمان می‌توان به آ. آر. کاردار (۸۹ـ۱۹۰۴) اشاره کرد که در اصل نقاش و عکاس بود (این احتمالاً می‌تواند با طرح مسئلهٔ غیبت مسلمانان در سینمای آغازین که در پاراگراف بالا به آن اشاره کردیم، در تناقض باشد). او به عنوان کارگردان در لاهور و کلکته مشغول به کار شد و همین‌طور در بمبئی نیز استودیوی خودش را بنا کرد. با این حال و بدون شک بزرگ‌ترین کارگردان مسلمان محبوب خان[2] (۶۴ـ۱۹۰۶) است. داستان محبوب، همان داستان از حضیض فقر به اوج ثروت است؛ یعنی موقعی که به بمبئی آمد تا به عنوان یک سیاهی‌لشکر کار کند تا آنجا

1. Sheikh Fattelal

2. Mehboob Khan

پیش رفت که یک استودیوی بزرگ تأسیس کرد که همچنان در اختیار اعضای خانوادهٔ اوّ قرار دارد.[۲]

به نظر می‌رسد که محبوب اغلب با مسلمانان کار می‌کرد؛ هنرپیشه‌هایش شامل سردار اختر (همسرش)، یعقوب، مدهوبالا،[۱] نرگس، نیمی،[۲] نورجهان، دیلیپ کومار[۳] بودند (به همان نسبت غیرمسلمان‌هایی مانند آشوک کومار[۴] و نادیرا[۵]). موسیقی‌دان‌های مورد علاقهٔ او نوشاد و خوانندگانی مانند رفیع و شمشاد بیگم (و به همان اندازه غیرمسلمان‌هایی مانند لاتا مَنگشکَر[۶] و موکش[۷]) بودند.

یکی از فیلم‌های اولیهٔ محبوب الهلال[۸] یا داوری الله (۱۹۳۵) است. این فیلم یک اثر مردم‌پسند تاریخی و اسلامی مربوط به دوران امپراطوری عثمانی است که مبارزه میان مسلمانان و رومی‌ها را نشان می‌دهد.[۹] زیاد پسر سلطان، توسط رومی‌ها اسیر می‌شود. یک شاهزاده‌خانم رومی به نام راحیل عاشق زیاد می‌شود و لیلا (ستاره) را برای مراقبت از او می‌گمارد. لیلا و راحیل به زیاد کمک می‌کنند تا فرار کند. فیلم جزئیات دقیقی را به نمایش می‌گذارد که بازمانده‌های سینمای صامت است؛ چون سینمای ناطق ناآشنا و تازه بود. صحنه‌هایی در فیلم هست که دیالوگ ندارند و فقط موسیقی در آنها به گوش می‌رسد. استفاده از کلماتی مانند آزاد، قیدی[۱۰] و غلام دربارهٔ برده‌داری و آزادی که به صورت متناوب در نقد رومی‌ها به‌کار می‌رود، به راحتی می‌تواند در ارجاع به بریتانیایی‌ها تفسیر شوند. فریاد دسته‌جمعی

---

1. Madhubala
2. Nimmi
3. Dilip Kumar
4. Ashok Kumar
5. Nadira
6. Lata Mangeshkar
7. Mukesh
8. Al Hilal

۹. با توجه به تأسیس امپراطوری عثمانی در قرن پانزدهم (مدت‌ها پس از سقوط امپراطوری روم)، مطمئن نیستم سیر تاریخی فیلم درست باشد.

۱۰. qaidi؛ به معنای زندانی.(م.)

«زنده‌باد الهلال!» به سادگی هر چه تمام‌تر می‌توانند به عنوان لحظه‌ای از برانگیختن تماشاگر علیه نیروهای بریتانیا در نظر گرفته شود.

محبوب، فیلم تاریخی ـ اسلامی *همایون* (۱۹۴۵) را درباره یک امپراطور مغول ساخت. فیلم‌نامهٔ آن را آقاجانی کشمیری نوشت. موسیقی آن کار غلام حیدر است و نرگس به همراه آشوک کومار در آن بازی کرده‌اند. خط سیر داستانی این فیلم، این است که مسلمانان به هند آزادی بخشیدند ولی بر روابط خوبی که مغول‌ها با راج‌پوت‌ها[1] داشتند نیز تأکید شده است و معجزه‌هایی در فیلم به نمایش درمی‌آیند: پدری دعا می‌کند تا شاید او به جای فرزندش ناخوش شود. آذرخشی نورانی بر او اصابت می‌کند و مرد می‌میرد. محبوب، آثاری اجتماعی ـ اسلامی مانند *نجمه* (۱۹۴۳) ساخت که داستانش در اوایل قرن بیستم و در لاک‌نو[2] می‌گذرد و ماجرای به‌هم‌خوردن یک عروسی است؛ چون خانواده‌های شاهانه نمی‌توانند دامادی بورژوا (پزشک) را بپذیرند. فیلم *اعلان*[3] (۱۹۴۷) داستان دو برادر ناتنی است که یکی خوب و دیگری بد است. آن دو به خاطر یک زن رقیب هم می‌شوند؛ زنی که باید با برادر پولدارتر ولی بد، ازدواج کند. پس از مرگ برادر متموّل، برادری که خوب است می‌خواهد با آن زن ازدواج کند ولی زن، زندگی‌اش را وقف یادگیری آوازی هیجان‌انگیز می‌کند که از پشت پرده[4] می‌خواند.

هرچند در حال حاضر، محبوب بیش از هر چیز به خاطر فیلم‌های اجتماعی‌اش به‌ویژه *Anmol ghadi* (۱۹۴۶) ـــ که چند تا از بهترین آهنگ‌های سینمای هند را دو خوانندهٔ سرشناس (نورجهان و ثریا) در این فیلم می‌خوانند ـ و مهم‌ترین فیلمش، *مادر هند* (۱۹۵۷) معروف است. در

---

1. Rajputs
2. Lucknow
3. Elaan
4. Purdah

این فیلم‌ها هیچ مسلمانی وجود ندارد. در دومی که آن را یک اثر حماسی ـ ملی می‌شناسند، چنین غیبتی عمیقاً به چشم می‌آید.[۱]

چند تن از بزرگ‌ترین موسیقی‌دانان فیلم هندی، مسلمان هستند؛ مانند غلام حیدر که گفته می‌شود دو تن از بزرگ‌ترین خواننده‌های زن هند (بعدها هند و پاکستان) یعنی نورجهان و لاتا منگشکر را او کشف کرده است. حیدر، موسیقی موفقی برای فیلم *Khazanachi* (۱۹۴۱) ساخت و موسیقی پنجابی را معرفی کرد که بعدها به بخش عمده‌ای از سبک دورگهٔ فیلم هندی تبدیل شد. بسیاری از دیگر موسیقی‌دانان برجستهٔ سینمای هند مسلمان بوده‌اند؛ از جمله نوشاد علی[۲] که یکی از بزرگ‌ترین موسیقی‌دانان است. بسیاری از خوانندگان زن مردم‌پسند هندی، مسلمان هستند که علاوه بر نورجهان، می‌توان از ثریا و شمشاد بیگم نام برد. گرچه سبک آنها بر لاتا منگشکر، خواهرش آشا بُسله[۳] و گیتا رُی[۴] (که بعدها گیتا دات نامیده شد) سایه انداخته است. محمد رفیع خوانندهٔ مرد فیلم‌های هند، دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ را تحت سلطهٔ خود داشت تا اینکه کیشور کومار[۵] خواهان بیشتری پیدا کرد؛ اکنون تقریباً همهٔ خوانندگان فیلم‌ها هندو هستند.

بسیاری از نویسندگان سینمای هند از جمله آقا کشمیری، اختر میرزا، سعادت مانتو[۶] و اولین نویسندگان بسیار معروف، سلیم خان و جاوید اختر،[۷] مسلمان‌اند. بسیاری از ترانه‌سرایان سینما از جمله مجروح سلطان‌پوری[۸] و ساحر لودیوانی[۹] که سوابقی در شعر اردو داشتند، مسلمان بوده‌اند. تا اینکه در دههٔ ۱۹۷۰ آناند بخشی[۱۰] همه را پشت سر گذاشت.

---

۱. برای اطلاعات بیشتر بنگرید به: مقالهٔ *اهل دین و اهل دنیا در فیلم هندی* در همین مجلد.(م.)

2. Naushad Ali
3. Asha Bhosle
4. Geeta Roy (Dutt)
5. Kishore Kumar
6. Saadat Manto
7. Javid Akhtar
8. Majrooh Soltanpuri
9. Sahir Ludhivani
10. Anand Bakhshi

با این حال جاوید اختر اخیراً به یکی از پُرطرفدارترین ترانه‌سرایان سینمای هند بدل شده است.

ورود صدا به سینمای هند به این معنا بود که سینمای هند به ستارگانی نیاز داشت که لهجهٔ درستی داشته باشند. بنابراین تا حدودی اردوزبان‌های هند شمالی که عموماً مسلمان بودند یا پنجابی‌هایی که اردو خوانده بودند، انتخاب‌های مردم‌پسندانه‌ای محسوب می‌شدند؛ گرچه بسیاری نیز از جاهای دیگر آمدند (آشوک کومار از کلکته آمد و بسیاری نیز از بمبئی وارد این کار شدند). بسیاری از ستارگان زن، از جمله گوهر (یکی از معدود ستارگان زن که در سینمای صامت و فیلم‌های ناطق موفق بود)، نورجهان، ثریا (هر دو از خوانندگان زن)، نرگس، مدهوبالا، مینا کوماری[۱] و وحیده رحمان[۲] مسلمان بودند. دههٔ ۱۹۶۰ سیر بانو[۳] و ممتاز[۴] را به خود دید و در دههٔ ۱۹۷۰، زینت امان[۵] و پروین بابی[۶] بود ولی (شابانا عَظمی[۷] بیشتر به سینمای میانه[۸] مربوط می‌شود) در میان ستارگان سرشناس زن در سال‌های اخیر، هیچ مسلمانی دیده نمی‌شود. دلایل این دگرگونی مشخص نیست ولی احتمالاً به تغییرات طبقاتی و سنت‌های نمایشی[۹] بازمی‌گردد. ستارگان مرد مسلمان در سینمای هند اندک بوده‌اند با این حال در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ دیلیپ کومار[۱۰] یکی از ستارگان برجستهٔ سینمای هند بوده است. در دهه‌های بعدی چندتایی هنرپیشهٔ سرشناس مسلمان می‌توان یافت ولی در دههٔ ۱۹۹۰ سه خان (که هیچ نسبتی با هم ندارند) امیر، سلمان[۱۱] و شاهرخ، فیلم‌های پُرفروش را تحت سلطهٔ خود گرفتند که شاهرخ خان همچنان در سال

1. Mina Kumari
2. Waheeda Rehman
3. Sair Banoo
4. Mumtaz
5. Zinat Aman
6. Parveen Babi
۷. Shabana Azmi؛ همسر جاوید اختر.(م.)
۸. سینمای روشنفکرانه‌تر.(م.)
9. performative traditions
۱۰. با اسم اصلی یوسف خان.(م.)
۱۱. پسر سلیم خان.(م.)

۲۰۰۵ یک فوق‌ستاره باقی مانده است؛ این را هم باید در نظر داشت که شکوفایی دوبارهٔ بزرگ‌ترین فوق‌ستارهٔ سینمای هند، آمیتاب باچان[1] در سال‌های اخیر، رقابت شدیدی را برای شاهرخ خان به وجود آورده، با این حال او همچنان یک ستارهٔ درجه یک باقی مانده است.[2]

دلایل چنین تغییری در صنعت سینمای این کشور و در دهۀ ۱۹۳۰ روشن نیست ولی به نظر می‌رسد بخشی از این دلایل به دگرگونی سینما از یک مدیوم صرفاً تصویری (سینمای صامت) و اضافه شدن صدا بازمی‌گردد؛ به‌ویژه خلق یک سینمای موزیکال که در آن آوازها و دیالوگ‌های ملودراماتیک به زودی خود را به عنوان یک جذابیت عمده نشان دادند. این یکی از آن جزئیات فراوانی است که از تئاتر پارسی وام گرفته شد؛ تئاتری که از اواسط قرن نوزدهم مورد علاقهٔ مردم بود؛ یعنی از همان زمانی که تماشاگران جدید و طرفداران تازه‌ای به سوی این نوع تئاتر آمدند. تئاتری برگرفته از گنجینهٔ فانتزی‌ها و رمانس‌های تاریخی *شاهنامهٔ* پارسی و رمانس‌های هندی ـ اسلامی و به همان نسبت شکسپیر و اساطیر هندی. این تصادفی نیست که تئاتر پارسی در دهۀ ۱۹۳۰ افول کرد؛ یعنی موقعی که صدا وارد سینمای هند شد و فیلم‌های ناطق، چیزی بیش از لذت فیلم‌های صامت را با خود به همراه آوردند. با افول تئاتر پارسی بسیاری از دست‌اندرکاران آن به صنعت سینما کوچ کردند؛ به‌ویژه آنهایی که مهارت‌هایشان در چهارچوب تخصص‌گرایی، مورد نیاز زبان اردو (ترانه‌سرایان، دیالوگ‌نویس‌ها و هنرپیشگان) و موسیقی قرار می‌گرفت؛ چرا که مسلمانان مدت‌ها در کنار هندوها کار کرده بودند و اینها حوزه‌هایی بودند که آحاد مسلمانان بر آنها تسلط داشتند. چه بسا بسیاری از این افراد

1. Amitabh Bachchan

۲. برای بحث تغییر نام‌ها در میان مسلمانان و ستارگان دیگر نگاه کنید به: مقالهٔ *اهل دین و اهل دنیا در فیلم هندی* در همین مجلد.(م.)

نقشی اساسی در ایجاد یک سینمای اسلامی داشته‌اند، گرچه نقش افرادی از دیگر جوامع مذهبی را نیز نباید نادیده گرفت.

پیش از بررسی ژانرهای اسلام‌گون، جزئیاتی چند از این سینما را مورد بحث قرار می‌دهم که رابطهٔ تنگاتنگی با فرهنگ مسلمانان، یعنی با زبان، ادبیات (به‌ویژه ادبیات غنایی)، ژانرهای موزیکال و پوشش آنها دارند.

سینمای هندی و اردو

زبان اکثریت مردم شهرهای شمالی هند پیش از استقلال، زبانی مختلط بود که می‌توان آن را ترکیب گوناگونی از هندی، اردو یا هندوستانی تشریح کرد. بسیاری دربارهٔ پیدایش پیچیده و دشوار این زبان‌ها و تفکیک آنها در هند شمالی نوشته‌اند.[۸] اصطلاحاتی که به‌کار برده می‌شوند در طول زمان‌های مختلف، اشکال متفاوتی داشته‌اند ولی مختصر اینکه، هندی و اردو گرچه در بعضی سطوح یکسان هستند ولی خط تحریری کاملاً متفاوتی دارند (هندی را دِواناگاری[۱] می‌نویسند و اردو را فارسی ـ عربی) و در گونه‌های کاربردی عالی‌تر، به شکل قابل‌ملاحظه‌ای از هم فاصله می‌گیرند؛ یعنی هندی از سانسکریت برداشت کرده و اردو از فارسی و عربی. جدایی زبان هندی و اردو از نیمهٔ قرن نوزدهم و بعضاً به دلایل سیاسی بوده است. به دلیل ارتباط تنگاتنگ زبان اردو با درباریان مسلمان و همچنین زبان و ادبیات فارسی، این زبان را به چشم *زبان مسلمانان* نگریسته‌اند. دربارهٔ بخش‌هایی از هند شمالی، این مسئله می‌تواند صحت داشته باشد ولی تا سال ۱۹۴۷ زبان هندوها و سیک‌های پنجاب نیز بوده است. یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های میان این دو زبان، ربط آنها با سنت‌های ادبی است. اردو به عنوان زبانی ادبی در میان درباریان دِکَن[۲] و در قرن شانزدهم پدید آمد، یعنی پیش از

1. Devanagari
2. Deccan

ظهور آن در دربار مغول در دهلی و دربار آوادی[1] در لاکنو؛ از این‌رو به فرهنگ درباری و ادبیات فرهیخته و بافرهنگی ربط پیدا می‌کند که در آن سنت غنایی بیش از هر چیز دیگری بزرگ داشته می‌شود. گرچه طومار فرهنگ درباری در سال ۱۸۵۷ و با استقرار حکومت بریتانیایی در هم پیچیده شد، ادبیات در آثار و فرهنگ‌های عامهٔ جدید رشد یافت و در خوانش تازهٔ عامه شکل گرفت. ادبیات مدرن ـ مانند رمان و داستان کوتاه و همین‌طور روزنامه و فرهنگ ژورنال ـ در اواخر قرن نوزدهم به زبان اردو پدیدار شد و در قرن بیستم بالیدن گرفت. البته هیچ بازار مشخصی به زبان اردو، برای ادبیات عامه‌پسند، مانند داستان‌ها و قصه‌ها که پیش از این و عموماً به عنوان داستان‌های شفاهی رواج داشتند، وجود نداشت.

فیلم هندی به شکل زبان خودمانی هندی ساخته می‌شد که در بعضی گونه‌های کاربردی با زبان محاوره‌ای اردو همسان است و به طور کلی زبان نوشتاری در آن غایب است (عناوین فیلم به زبان لاتین، دِواناگاری و عربی ـ فارسی نشان داده شده و عناوین بعدی به لاتین و گاهی هندی نوشته می‌شوند) که این می‌تواند باعث اختلاف نظر شود که آیا فیلم به زبان هندی است یا به زبان اردو. حتی در دههٔ ۱۹۶۰ بعضی از فیلم‌ها به این دلیل که به زبان هندی بودند و فیلم‌های دیگر به زبان اردو، سانسور می‌شدند و گاهی هیچ دلیل آشکاری برای این کار ارائه نمی‌شد؛[۹] گرچه اکنون تقریباً به شکلی اختصاصی همهٔ فیلم‌ها به زبان هندی ساخته می‌شوند. این امر دلایل سیاسی پیچیده‌ای دارد که عمدتاً به موقعیت زبان هندی به عنوان زبان ملی کشور هند و زبان اردو به عنوان زبان ملی پاکستان بازمی‌گردد؛ البته ارتباط روزافزون زبان اردو با اقلیت مسلمان در هند، بیش از هر امر دیگری، به فرمِ خود این زبان مربوط است.

---

1. Avadhi

در کنار زبان و فرهنگ‌های هندی، همهٔ این فرهنگ‌های اردوزبان که بیش از پیش به اسلامی‌بودن ربط پیدا کرده‌اند، در سینمای هندی یافت می‌شوند؛ گرچه فرهنگ درباریان از سینما دور شده ولی جایگاهی که در تخیل داشته‌اند همچنان باقی مانده است. این را می‌توان در بسیاری از فیلم‌هایی که در چنین دنیایی ساخته شده‌اند، دید؛ گو اینکه این فیلم‌ها از فیلتر تخیل عامه‌پسندانه‌ای عبور کرده‌اند یا به زبان دقیق‌تر، از فیلتر فرهنگ بازار رد شده‌اند. البته دست‌کم در سه حوزه، این سینما به فرهنگ درباری نزدیک‌تر شده است: زبان، ترانه‌های آواز و موسیقی، همراهی اینها با دنیای مسلمانان.

البته دربارهٔ پیدایش زبان اردو به عنوان یک زبان عامه یا میانجی کمتر نوشته‌اند؛ چون تحقیقاتی که در این زمینه صورت گرفته، بیشتر بر جدایی هندی ـ اردو (در آنچه که پیشتر در هند بریتانیا *استان‌های متحد* نامیده می‌شد و اکنون *اوتار پرادش* خوانده می‌شود) تأکید داشتند، تا اینکه به تاریخ زبان اردو در دیگر شهرهای هند بپردازند. حتی شهرهایی مانند کلکته که در میان مردم به عنوان مأمن بنگالی‌ها شناخته می‌شدند، در سرشماری سال ۱۹۱۱ دارای هندوزبان‌های بسیاری بودند و تاریخ ظهور زبان اردو در شهرهای عمدهٔ بمبئی و کلکته هنوز نوشته نشده است، به جز در حوزه‌های سنتی مانند احمدآباد و حیدرآباد. روزنامه‌های اردوزبان در این شهرها منتشر می‌شدند و این در حالی است که به نظر می‌رسد زبان اردو به عنوان یک زبان میانجی، اهمیت پیدا کرده است. این می‌تواند سرآغازی باشد بر این بحث که چرا زبان اردو بر سینمای هندی و مکان سینمای هندی در بیرون کمربند هندی (در شمال هند) تسلط یافته است.[۱۰]

کاترین هانسن (۲۰۰۴) دگرگونی در تئاتر پارسی را که در بمبئی بنیان نهاده شده بود، از گجراتی تا اردو، در اواخر قرن نوزدهم، دنبال می‌کند. دادی پاتل استفاده از آن را، نه به عنوان زبانی دست اول، بلکه به عنوان

زبانی میانجی که مناسب شعر و آواز است، روا می‌داند. از دهـهٔ ۱۸۸۰، تئـاتر پارسی، نویسندگان اردوزبان هند شمالی را ـ به‌ویژه از دهلی و لاکنو ـ به‌کـار گرفت؛ بنابراین ارتباطی با سنت درباری[1] برقرار شد.

لزوماً به زبان اردو در بمبئی به عنوان زبانی مسـلمان نگریسـته نمـی‌شـد؛ گرچه به مسلمانان اوتار پرادش مربوط می‌شد. در حالی که دیگر گـروه‌هـای مسلمان مانند مسلمانان گجراتی، ایرانـی‌هـای غیرمسـلمان ماننـد پارسـی‌هـا، پنجابی‌ها، یهودیان و دیگر اقلیت‌های بمبئی، اردو را به عنوان زبـان دومشـان آموختند و به این ترتیب بـه چیـزی شـبیه زبـان دوم شـناخته شـد. بنـابراین موقعی که در دهۀ ۱۹۳۰، صدا وارد سینما شد، زبانی که برای سینما برگزیـده شـد، فرمـی از زبـان اردو بـود کـه در سـطح گسـترده‌ای، بسـیاری آن را می‌فهمیدند. فیلم‌سازان علاقه‌ای به سیاست‌های زبانی نداشتند بلکـه حـداکثر در پی این بودند که تماشاگر را جذب کنند و برای این کار از یک فرم زبـانی استفاده کنند که با موضوع‌هـا و سـبک آنهـا تناسـب داشـته باشـد. ژانرهـای اسلام‌گون در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰، به طور اخص اردو را فارسی کردنـد. اقبال مسعود می‌نویسد:

> در چهـارچوب موسـیقی و دیـالوگ، فرهنـگ‌هـای عامـه و رفیـع مسلمانان در کنار هم قرار گرفتند؛ برای نمونه در اواخر دهـۀ ۱۹۶۰ یک ضدقهرمان در فیلمی، قهرمان زن را با اسـتفاده از تغییـر چهـره و لباسِ مبدل به دام می‌انـدازد و ایـن نقـل‌قـول از غالـب[2] را بیـان می‌کند: «مـا جامـۀ فقـر بـر تـن کـرده‌ایـم تـا گشـاده‌دسـتی یـک آدم ثروتمند را بیازماییم».[3] تماشاگر این نقـل‌قـول را مـی‌فهمیـد و تحسین می‌کرد.[4]

---

1. the courtly tradition

۲. غزل‌سرای اردوزبان.(م.)

3. Badal kar faqiron ka hum bhes Ghalib/Tamashai-I-ahl-I-karam dekhte hain.

۴. من و اقبال مسعود اخیراً دربارۀ فیلم‌های اسلام‌گون گفت‌وگوی طـولانی‌ای انجـام داده‌ایـم کـه بـه روشن‌شدن بسیاری از ایده‌هایم دربارۀ این موضوع کمک کرده است.

این تنش میان اردو به عنوان زبانی ادبی و درباری و به عنوان زبان بازار، همواره به لحاظ فرهنگی و بعدها به لحاظ سینمایی، در آن نیرویی ایجاد کرده است. پس از زوال زبان فارسی در هند شمالی، می‌توان گفت مسلمانان به جای آنکه جهان‌وطنی باشند، شهرستانی شدند. حتی زبان فارسی آنها شکل کاذبی پیدا کرد و مهجور ماند؛ به طوری که گزارش شده، فارسی سر سید احمد خان،[1] در مقایسه با فارسی مدرن آقا خان در آلیگار[2] و در سال ۱۸۹۷، کهنه و ازمدافتاده به نظر می‌رسید.[3] با این حال تئاتر پارسی و (از دهۀ ۱۹۳۰) سینما، اردو را به جایگاهی غیرشهرستانی بازگرداندند. آنچه را این روزها برخی، گونه‌های کاربردی زبان هندی ـ اردو ـ هندوستانی می‌دانند که به عنوان زبان میانجی در هند باقی مانده، عملاً به نظر بسیاری موقعیتی است که سینما آن را ایجاد کرده است.

زبان سینمای هند، توجه نسبتاً اندکی را به خود جلب کرده است؛ به‌ویژه در طبع و نشر انگلیسی‌زبان. هرچند دست‌کم یک کتاب سراسر به زبان هندی (واسوانی، ۱۹۹۸) وجود دارد. موکول کساوان (۱۹۹۴) این بحث را به میان می‌کشد که اردو شالودۀ سینمای بمبئی است، هاریش تری‌ودی[4] (۲۰۰۶) مورد متقاعدکننده‌ای دربارۀ زبان هندی ارائه می‌کند. در حالی که به لحاظ تاریخی، ریشه‌های سینمای هند در دنیای جهان‌وطنی زبان اردو به شکل عمیقی قرار گرفته است، سینمای هند، هم از زبان هندی و هم از اردو استفاده می‌کند و به همان نسبت از دیگر فرم‌های زبان میانجی و ترکیبی از دیگر زبان‌های هندی بهره می‌گیرد (به‌ویژه پنجابی و انگلیسی)؛ یعنی علاقه‌مند است زبانی خلق کند که برای اهدافش کارایی داشته باشد و حتی‌الامکان بتواند طیف وسیعی از مخاطبان را جذب کند. گاهی سینمای هندی مایل است از زبانی پُرطنین و شایان ذکر، در سطحی عالی استفاده کند

---

1. Sir Seyed Ahmad Khan
2. Aligarah
۳. از فیصل دِوجی بابت این منبع سپاسگزارم.
4. Harish Trivedi

تا تأثیری رسا و مطنطن بر جای بگذارد، در حالی که در اوقات دیگر، در پی زبان روزمرهٔ بازار است. این زبان‌ها که می‌توانند پیوندی باشند، گاهی ناب هستند ولی همواره به دقت گزینش می‌شوند، در حالی که ترانه‌های آواز می‌تواند زبان به‌خصوصی داشته باشند: زبانی برای عشق و دلدادگی،[1] زبان طنز، زبانی سبکی و... برای نمونه از منطقه‌گرایی‌ها استفاده می‌کنند تا شهرستانی بودن را مورد تمسخر قرار دهند و نداشتن فرهنگ را به سخره بگیرند، کما اینکه سیک‌های پنجابی رفتاری کمیک در فیلم *شاید فردایی نباشد*[2] (۲۰۰۳) به کارگردانی نیخیل آدوانی دارند و به همان نسبت، عقاید کهنهٔ گجراتی‌ها مایهٔ آبروریزی است. استفاده از زبان انگلیسی نشان‌دهندهٔ سواد و فرهیختگی است و استفادهٔ نادرست از آن، لحظات خنده‌داری برای تماشاگر به وجود می‌آورد. اصطلاحات کوچه و خیابان بسیار پرطرفدار است و شخصیت‌های رده‌پایین اجتماع را از دیگران متمایز می‌کند؛ بمبئی‌یا[3] (گویش بمبئی) به‌ویژه در میان شخصیت‌های کارکشته[4] طرفدار دارد که فیلم *Munnabhai MBBS* (۲۰۰۴) در این‌باره، اثری قابل ذکر است. زبان‌هایی که برای شرح عشق یا عواطف به‌کار می‌روند، در هر شکلی که مورد استفاده واقع شوند، برای ایجاد اثری دراماتیک یا در زندگی واقعی به شکل نقل‌قول کاربرد پیدا می‌کنند. در فیلم *ویر ـ زارا* (۲۰۰۴) ساختهٔ یاش چوپرا زبان هندی ـ اردو به شکل تقسیم‌شده‌ای ظاهر می‌شود که در آن، شخصیت‌های (مسلمان) پاکستانی به زبان اردو حرف می‌زنند و زبان روستاییان پنجابی، ترکیبی از پنجابی و هندی است، در حالی که قهرمان فیلم که افسرِ خلبان هلی‌کوپتر نیروی هوایی است، به زبان هندی حرف می‌زند. همهٔ شخصیت‌های تحصیل‌کرده گاهی از زبان انگلیسی استفاده می‌کنند،

---

۱. نگاه کنید به: بحث غزل در ادامه و همچنین مقالهٔ *اهل دین و اهل دنیا در فیلم هندی*، در همین مجلد.(م.)

2. Kal ho na ho

3. Bambaiyaa

4. Tapori

همان‌طور که احتمالاً در زندگی واقعی هم، چنین می‌کنند. در حالی که هندی ناب اغلب مورد تمسخر قرار می‌گیرد (در فیلم‌هایی مانند *یواش یواش*[۱] (۱۹۷۵) به کارگردانی ریشکیش موکرجی[۲] و *من اینجا هستم*[۳] (۲۰۰۴) به کارگردانی فرح خان) و معلم هندی یک زن بدلباس است که حضور در کلاس‌هایش وقت تلف کردن است، زبان اردو معمولاً باعث ایجاد دلدادگی و جذابیت می‌شود.

به خودی خود دشوار است که تغییرات زبان سینمای هند را در طی سال‌های اخیر حفظ کرد. در دههٔ گذشته، زبان‌هایی ترکیب‌شده در آثاری مانند *بلوز حیدرآباد*[۴](۱۹۹۸) به کارگردانی ناگش کوکونور[۵] یافت می‌شوند که انگلیسی، هندی ـ اردو و تلوگو را در هم آمیخته‌اند و گرچه از همان دوران پیدایش صدا فیلم‌هایی به زبان انگلیسی ساخته شدند، به نظر می‌رسد در سال‌های آینده فیلم‌های بیشتری به این زبان ساخته شود. سینمای هندی همچنان به استفاده از منشور گسترده و متنوعی از زبان‌های اردو و هندی ادامه می‌دهد که ریشهٔ آنها به فرهنگ اسلام‌گونی بازمی‌گردد که اکنون عمدتاً پنهان است. گرچه فیلم‌های هندی ـ که در پاکستان ممنوع هستند ـ در این کشور درک می‌شوند.[۶] با این حال همچنان زبان اردو ـ گرچه هندی‌شده ـ توسط نسل‌های جدید آسیایی‌های جنوب که در آوارگی به سر می‌برند، یاد گرفته می‌شود و در مناطقی از هند که زبان هندی و اردو زبان بومی مردم نیست و آن را نیاموخته‌اند، درک می‌شود.

---

1. Chupke chupke
2. Hrishikesh Mukerjee
3. Mani ho na
4. Hyderabad Blues
5. Nagesh Kukunoor

۶. در سال‌های اخیر قدری تشریک مساعی و مبادلات میان هنرمندان هندی و پاکستانی وجود داشته است که البته هنوز تک هستند؛ برای نمونه *Khamosh pani* به کارگردانی سبیحا سومار (۲۰۰۳).

تأثیرات ادبی: نویسندگان داستان و دیالوگ در سنن اردو

اسلوب و سبک‌های ادبی و پرطرفدار اردو، همـراه بـا نویسـندگان اردو وارد سینما شدند. چندین تن از این نویسندگان، در تئاتر پارسی کار مـی‌کردنـد و به سینما نقل مکان کردند؛ مانند آقا حَشْر کشمیری (۱۸۷۵ـ۱۹۳۵) کـه طیـف کارش شامل نسخه‌های هندی شکسـپیر، نمـایش‌نامـه‌هـای نسـخه اصـلی و اساطیر (هندو) بود. از دیگر چهره‌های مهم کی. آ. عباس (۱۹۱۴ـ۸۷) ــ نـوهٔ هالی[1] شاعر بزرگ اردو ـ است که در دانشگاه اسلامی آلیگـار درس خوانـده بود. او در چندین سطح فرد اثرگـذاری بـود. او روزنامـه‌نگـار، رمـان‌نـویس، منتقد فیلم در *Bombay Chronicle* (۱۹۳۵ـ۴۷) و فیلم‌نامه‌نویس بود و کـارش را با شرکت *Bombay Talkies* آغاز کرد. گرچه او فیلم‌هایی را نیز کـارگردانی کرد ولی بیش از همه به خاطر کار با راج کاپور در خاطره‌ها مانـده اسـت. او فیلم‌نامهٔ فیلم‌های راج کاپور مانند *آواره* (۱۹۵۱)، آقـای ۴۲۰[2] را نوشـت و در نوشتن فیلم‌نامهٔ *بوبی*[3] (۱۹۷۳) با وی. پی. سـاته[4] همکـاری کـرد. سـعادت حسن مـانتو نویسـندهٔ سرشـناس اردو (۱۹۱۲ــ۵۵) بـرای چنـدین اسـتودیو (امپریـال، Filmistan و Bombay Talkies) فـیلم‌نامـه مـی‌نوشـت. او بـه جـز نوابی،[5] یک اثر سکولار اردو به سبک لاکنوی نوشت. ارتباط میان این سـبک واقع‌گرای نوشتن برای فیلم و ادبیـات مـورد تجزیـه و تحلیـل قـرار نگرفتـه است. معروف‌ترین فیلم‌نامه‌نویسان سینمای هند، سـلیم ـ جاویـد، نیـز مـورد بی‌توجهی قرار گرفته‌اند؛ گرچه دو کتاب در قالب مصـاحبه بـا جاویـد اختـر وجود دارد که یکی دربارهٔ سینما (کبیر، ۱۹۹۹) و دیگری دربارهٔ ترانه‌هـای او (کبیر، ۲۰۰۵) است که اختر در آنها نظراتش را دربارهٔ تاریخ فیلم‌نامـه‌نویسـی و سینمای هند ارائه کرده است.

---

1. Hali
2. Shri 420
3. Bobby
4. V. P. Sathe
5. Nawabi

این حوزه از فیلم‌نامه‌نویسی، بار دیگر به زبان هندی ولی نه انگلیسی، مورد بحث قرار گرفت (جُشی، ۲۰۰۲) و مستحق توجّه علمی و انتقادی است و اندکی بیشتر از آن نیز باید به بحث ترانهٔ فیلم اختصاص یابد.

تأثیرات ادبی: آواز فیلم

این حوزه که سنت‌های اسلام‌گون و اردو بزرگ‌ترین تأثیرات خود را بر آن به جای گذاشته‌اند، سنت‌های غنایی هستند که در دربارهای مسلمان قرن ۱۹ شکوفا شدند. سینمای هندی یکی از معدود مکان‌هایی است که فضایی در قرن بیستم برای فرهنگ اردو، به‌ویژه شعر آن فراهم کرد ولی این روزها تعداد محدودی از مخاطبان، دانش اندکی دربارهٔ گنجینهٔ لغات شاعرانهٔ اردو دارند که به شدت مرهون زبان فارسی است. زبان اردو مدت‌های مدیدی برای استفاده در سینما، شکل ساده‌شده‌ای پیدا کرده و بی‌آنکه کیفیت شاعرانه‌اش را از دست بدهد، قاعدتاً و حتی‌الامکان به عنوان چیزی نزدیک به یک زبان دوم متداول شده است.

فرم ادبی مهمی که در سینمای هندی به‌کار برده می‌شود، یکی از ژانرهای اصلی ادبیات اردو، یعنی غزل است که در بسیاری از زبان‌های هند شمالی طرفدار پیدا کرده است. این فرم ادبی، کاملاً عاشقانه است که توسط شاعران بزرگ اردو به‌کار برده می‌شد ولی بسیاری از منتقدان ادبیات اردو، آن را کوچک می‌شمارند.[1] غزل، برگرفته از یک فرم ادبی فارسی است و عبارت است از بیت‌های ساده و دارای قافیه که بسیاری اوقات صور خیال خامی از یک عشق آتشین ولی یک‌طرفه در آن به‌کار می‌رود؛ عشقی که

---

۱. محمد صدیق ـ در مطالعات گسترده‌اش دربارهٔ تاریخ ادبیات اردو ـ عمیقاً مردد بود دربارهٔ فرمی که پریتچت (۱۹۹۴) به تأثیرات شعر نوی پدیدآمده توسط آزاد و هالی در قرن نوزدهم نسبت داده بود.

سرشار از رنج و اندوه است. یک نمونهٔ مبالغه‌آمیز از این نوع غزل، خطاب غالب[۱] «به یک معشوق مرده» است:

سرانجام درد من، تو را مبتلا کرد...[۲]

غزل غالباً تحت تأثیر عرفاست و کاری می‌کند که هم بتوان خوانشی الاهی از آن کرد و هم غیردینی: عاشق (او می‌تواند خود شاعر و یا یک عارف باشد)، معشوق (می‌تواند بشر یا خداوند باشد)، پشت پرده‌اند و از نظر پنهان‌اند. عشق گاهی مرزهای دین را درمی‌نوردد. شاعر ادعا می‌کند این عشق است که او را به یک آدم بی‌اعتقاد بدل کرده است. این تصویرپردازی برگرفته از شعر فارسی است: یک باغ خیلی منظم لاله، گل سرخ و بلبل، به هیچ وجه در تصویرپردازی شعر کلاسیک هندو (سانسکریت) و بَکتی (نیایش)[۳] ـ که گاهی به اشتباه با آن مقایسه می‌شوند ـ وجود ندارد. یک بخش تکان‌دهندهٔ غزل این است که عشق به گونهٔ کششی غیرمجاز به تصویر کشیده می‌شود و همواره این عشق یک‌طرفه است. معشوق، سنگدل است و شبیه عاشق نیست. جنسیت معشوق اغلب روشن نیست؛ می‌تواند مذکر باشد یا مؤنث. از دیگر عناصر مهم لذت‌های مهمِ ممنوع در غزل، بزرگداشت لذایذ شراب و مستی است:

ای غالب! اگر تو این‌گونه می‌خواره نبودی، می‌گفتیم آنچه تو از عرفان می‌گویی گفته‌های یک قدیس است![۴]

غزل یک ژانر عملگراست که معمولاً در مشاعره از حفظ خوانده می‌شود و در ترنم (زمزمهٔ نیمه‌ملودیک) یا آواز قوالی یا سبک نیمه‌کلاسیک هم به‌کار می‌رود. این نوع غزل‌خوانی یک ژانر اشرافی بود که در سدهٔ ۱۷۰۰ در لاکنو

---

۱. میرزا اسدالله بگ‌خان ملقب به *غالب* به معنای پیروز (۱۷۹۷ـ۱۸۶۹).

2. Dard se mere hai tujh ko bekarari hay hay...

3. Bhakti

4. Yeh masal-e-tasvuf, yeh tara byan Ghalib! Tujhe ham vali samajhte, jo bada xvar hota.

طرفدار داشت و با اضمحلال زمین‌دارهای فئودال و درباری، مالکان[1] جای آنها را گرفتند. این مَلاّک‌ها، فرم‌های کلاسیک سبک را به موسیقی سنتی کلاسیک ترجیح می‌دادند. حتی موقعی که اجرای موسیقی در برابر مردم، در جاهایی مانند تالارهای کنسرت باب شد و جایگاه‌های دیگری افتتاح شدند و تأثیر و نفوذ موسیقی سنتی در قرن بیستم از میان رفت، غزل همچنان یک ژانر اختصاصی باقی ماند.

استفاده از غزل در دیگر فرم‌های نوشتاری اردو، مانند نامه‌های مشهور غالب، دیده می‌شود که نظم‌ها در اردو یا فارسی، توسط خود غالب یا دیگران، نثرشان پراکنده می‌شود.

این کاربرد غزل، نوعی فنّ ترکیب نغمه‌ها با نثر است که به شکلی ایده‌آل در فیلم مردم‌پسند جای می‌گیرد و کاربردهای مشابهی در این نوع فیلم دارد. عصارهٔ جهان روایی فیلم به این ترتیب به تماشاگر ارائه شده یا مورد تأکید قرار می‌گیرد. به واسطهٔ این امر که غزل‌ها به زبان اردو هستند، در حالی که دیالوگ‌های دور و بَر بیشتر به زبان هندی محاوره‌ای ادا می‌شوند، چنین کاربردی باعث می‌شود فیلم ارج و قرب بیشتری پیدا کند. استفاده از موسیقی سبب می‌شود تا غزل، هر چه بیشتر، از کلام گفتاری یک فیلم بیرون برود ولی درون‌مایه‌های غزل‌ها مثل از دست دادن، غمخواری برای روزهای از دست رفته و اندوه، همچنان در فیلم‌ها باقی مانده‌اند و به یکی از بهترین لذت‌هایی بدل شده‌اند که هنگام تماشای یک فیلم هندی به تماشاگر دست می‌دهد.

به دلیل وجود چنین عناصری، تعجب ندارد که آهنگسازان فیلم از همان نخستین روزهای سینما به سراغ غزل رفتند، در حالی‌که خبره‌ها، سبک همه‌فهم و موسیقی دورگهٔ غزل سینمایی را تقبیح می‌کردند. در پایان دههٔ ۱۹۵۰ این سبک به وفور در فیلم‌ها به‌کار گرفته شد و به نظر می‌رسید که

1. Taluqdars

چنین ژانری در حال از میان رفتن است، تا اینکه بر روی نوار کاست حیات دوباره‌ای پیدا کرد و یک تکنولوژی ارزان آن را به بازاری انبوه معرفی کرد. نخستین موج فوق‌ستارگان غزل پدیدار شدند (پاکستانی‌ها، مهدی حسن و غلام‌علی) که به گونه‌ای نیمه‌کلاسیک و به سبکی تازه، با وقار و شیرین، با همراهی هارمونیوم و طبلا آواز می‌خواندند. در دهۀ ۱۹۸۰ نسل جدیدی از خوانندگان مردم‌پسند در پی آنها پدید آمدند (آنوپ جالوتا،[1] پاکاج اوداس،[2] جاگیت سینگ[3] [و همسرش] چیترا سینگ،[4] روپ کومار[5] و سونالی راتور[6] که همگی مسلمان هستند)، که حتی سبک ساده‌شده‌تری را به‌کار گرفتند؛ یعنی یک نوع موسیقی گوش‌نواز که آرامش‌بخش و شیرین بود ولی حال و هوای اعیانی و اشرافی داشت. زبانی که به‌کار برده می‌شد، ساده‌شده و بیشتر محاوره‌ای بود تا برای مخاطبی که فقط هندی می‌دانست، قابل درک باشد. جلدهای کاست و سی‌دی‌ها اغلب لغات اردو و فارسی را به انگلیسی شرح می‌دهند. این فرم از غزل بسیار پرطرفدار شد. وقار شعری و آرامش‌بخش بودن آن، عموما برای طبقات متوسط و نخبگان شهری، شورانگیز و پُرکشش است.[7] بی‌شک یکی از دلایل موفقیت آن تأثیر گوش‌نواز و تلطیف‌کننده‌اش است ولی شعر آن همچنان به عنوان وسیله‌ای مهم برای انتقال آوازهای عاشقانۀ رمانتیک و غمناک اهمیتش را حفظ کرده است؛ آوازهایی که به طور وسیعی و به واسطۀ استفادۀ سینما از رقص‌های تند، از آن کنار گذاشته شده‌اند.

این غزل دارای اهمیت است؛ چون یکی از معدود فضاهای عامه‌پسند را که از ادبیات اردو برجای مانده، در هند معاصر به وجود می‌آورد. به این ترتیب ماهیت شنیداری آن، این امکان را فراهم می‌سازد تا آنهایی که این

---

1. Anup Jalota
2. Pankaj Udhas
3. Jagjit Singh
4. Chitra Singh
5. Roop Kumar
6. Sonali Rathod

۷. پیتر مانوئل (۱۹۹۱) تاریخ اخیر غزل ـ به منزلۀ ترانه‌های آواز ـ را تشریح کرده است.

زبان را می‌فهمند ولی نمی‌توانند آن را بخوانند، خط نوشتاری آن را نادیده بگیرند. تأثیر این زبان بر شعر فیلم‌های هندی بسیار گسترده است و همگی زبان غنایی عاشقانه‌ای که در این فیلم‌ها می‌بینیم، وامدار غزل هستند.

در حالی که این روزها نمی‌توان به شکلی مُجزا و به وفور، خودِ غزل را در آوازهای فیلم هندی یافت، نفوذ زبان آن در شعرهای این فیلم‌ها، هرچند اندک است ولی نفوذ عظیمی است. حتی آواز یک فیلم اگر تهی از بافتی مذهبی باشد،[۱] از اصطلاحات غزل و سنت اسلام‌گون استفاده خواهد کرد؛ برای نمونه همان‌طور که در ترانهٔ *مرا می‌کشد*[۲] می‌بینیم. بخشی از آن به دلیل سنت شاعران مسلمان ـ مانند مجروح، ساحر، شکیل بادایونی[۳] ـ است ولی بیشتر به دلیل وجود ترانه‌سرایان مهمی در میان هندوها مانند شیلندرا[۴] و آناند بخشی است که همگی به خوبی اردو را فرا گرفته و زبان عاشقانهٔ آن را با ارجاعات اسلامی به‌کار می‌برند، تا اینکه بخواهند عقاید خاصی را شرح دهند (ان. بی. ساحر[۵] در فیلم *تشنه*[۶] یک میراباجان[۷] می‌نویسد و زبان عاشقانهٔ هندو را به‌کار می‌گیرد).[۸]

موسیقی و اجرا

موسیقی کلاسیک هندی در دربارها متمرکز بود و پس از آن است که گاهی به فرهنگ اسلام‌گون ربط پیدا می‌کند؛ ولو اینکه به هیچ روی اسلامی نیز نیست. اقبال مسعود می‌گوید که موسیقی فولکلور اوتار پرادش و وقار درباری آن را، نوشاد علی به موسیقی فیلم آورد. نوشاد علی (ـــ۱۹۱۹) با

---

۱. گو اینکه دربارهٔ مذهب و زبان عشق، در مقالهٔ *اهل دین و اهل دنیا در فیلم هندی* بحث شده است. بنگرید در همین مجلد.(م.)

۲. Maar daala؛ نام ترانه‌ای در فیلم *دوداس* (Devdas, 2002) به کارگردانی سانجی لیلا بهانسالی.(م.)

3. Shakeel Badayuni

4. Shailendra

5. N. B. Sahir

6. Pyaasa

7. Mirabhajan

۸. دربارهٔ آن در مقالهٔ *اهل دین و اهل دنیا در فیلم هندی* در همین مجلد بخوانید.(م.)

ارکسترهایی که در سینما می‌نواختند، تمرین می‌کرد و یک موسیقی‌دان پاک‌انگار[1] نبود. گرچه حتی سازهای غربی ارکسترهای بزرگ را به‌کار می‌گرفت ولی آهنگسازی بود که تهیه‌کننده‌ها برای موسیقی فیلمشان در جست‌وجوی او بودند؛ چون نیازمند این بودند که احساس کلاسیک بیشتری در آن فیلم‌ها به چشم بخورد. در میان مشهورترین موسیقی‌های سینمایی او، به فیلم‌هایی برمی‌خوریم که داستانشان در دوران مغول‌ها اتفاق می‌افتد؛ مانند *Baiju Bawra* (۱۹۵۲) به کاگردانی ویجی بات[2] و *مغول اعظم* (۱۹۶۱) به کارگردانی آقای کی. آصف[3] و آثاری اجتماعی مانند *Anmol Ghadi*[4] (۱۹۴۶) و *مادر هند* (۱۹۵۷) هر دو به کارگردانی محبوب خان.

در هند چیزی با نام *موسیقی مسلمانان* وجود ندارد، هرچند ژانرهایی مرتبط با مسلمانان به چشم می‌خورد که به‌ویژه می‌توان به قوالی[5] اشاره کرد. فکر نمی‌کنم بتوان موسیقی نوشاد را اصلاً موسیقی مسلمانان دانست. موسیقی او مبتنی بر راگاهای[6] کلاسیک هندوستانی و موسیقی فولکلور اوتار پرادش و به همان نسبت تحت تأثیر انواع گوناگون موسیقی غربی بود. با این حال قطعاً او می‌دانست چگونه حسی از دربارهای مسلمانان مجسم کند که مناسب باشد (در *Baiju Bawra* و مغول اعظم) ولی استفادهٔ او از موسیقی فولکلور اوتار پرادش در *مادر هند* ارجاع اسلام‌گون ندارد.

برخی آهنگسازان در فیلم‌هایشان از یک آواز که ربطی به مسلمانان یا دست‌کم تناسبی اسلام‌گون داشته باشد، استفاده کرده‌اند. قوالی آوازی است مرتبط با عرفان و اغلب در دو گروه رودرروی که در یک مقابله[7] خوانده می‌شود و گاهی درون‌مایه‌هایی مانند عشق در برابر زیبایی را به‌کار می‌گیرد.

---

۱. musical purist به معنای موسیقی‌دانی که در استفادهٔ صحیح از کلمات وسواس دارد. نوشاد علی این‌گونه نبود.(م.)

2. Vijay Bhatt
3. K. Asif
4. Anmol Ghadi
5. Ghawwali
6. Ragas
7. Muqabla

قوالی به واسطهٔ کف‌زدن ریتمیک و ملودی‌های نه چندان جدی‌اش که اغلب حسی از جذبه در مخاطب ایجاد می‌کند، متمایز می‌شود. این آواز به شکل سنتی پنج‌شنبه‌شب‌ها در عبادتگاه‌های مقدس[1] پیران عارف برگزار می‌شود. این آواز به دلیل قوالی‌های غیرسینمایی نصرت فاتح علی خان ـ که به یکی از غول‌های صحنهٔ موسیقی جهان بدل شد ـ یک پدیدهٔ بسیار پُرطرفدار است. گنجینهٔ موسیقیایی نصرت، عموماً آوازهایی به اردو و پنجابی است که به مقدسین (مست قلندر، شمس تبریزی) تقدیم شده و شعرهای آن از شاعران مشهور چون بوله شاه (۱۷۵۸ـ۱۶۸۰) است ولی می‌توان این شعرها را به عنوان ارجاعی به عشق زمینی نیز تفسیر کرد. او چندتایی آواز عامه‌پسند ضبط کرد و حتی گشت‌وگذاری هم به جهان فیلم‌سازی داشته ولی قوالی مُلهَم از عرفان همچنان آواز مورد علاقهٔ او باقی ماند. چندین فیلم‌ساز از قوالی‌های نصرت الهام گرفته‌اند تا اَلحان آنها را نمونه‌برداری کرده و اشعار آنها را جرح و تعدیل کرده‌اند تا هر گونه معنای روحانی و معنوی را از آنها بزدایند؛ در فیلم *راجا هندوستانی* (۱۹۹۶) به کارگردانی دارمش دارشان،[2] *kinne sona* به *kitna sona* بدل می‌شود. در فیلم *مهره*[3] (۱۹۹۴) به کارگردانی راجیو ری،[4] «مست مست» کاملاً تبدیل به یک آواز «موضوعی» می‌شود. *محبوبم به خانه می‌آید*[5] در فیلم *Yaraana* (۱۹۹۵) به کارگردانی دیوید داوان[6] آوازی است که همسرایان، خدایا[7] را به آن می‌افزایند تا هر گونه شور و احساس صوفیانه را از آن بزدایند. دیگرانی مانند آ. آر. رحمان[8] قوالی‌های اصیل را ساخته‌اند که معنوی نیز هستند (Piya

---

1. Durgahs
2. Dharmesh Darshan
3. Mohra
4. Rajiv Rai
5. Mere piya ghar aaya
6. David Dhawan
7. Oh Ramji
8. A. R. Rehman؛ برندهٔ اسکار بهترین موسیقی باری فیلم *میلیونر زاغه‌نشین* به کارگردانی دنی بویل، سال ۲۰۰۹.(م.)

Haji Ali در فیلم *Fiza* (۲۰۰۰) بـه کـارگردانی خالـد محمـد) در حـالی کـه دیگران صرفاً در پی گرامی‌داشت عشـق هسـتند (قـوالی ترکیبـی،[1] اشـعار از جاوید اختر، موسیقی *آنـو مالـک*[2] *Tumse milke dil ka jo haal* در فـیلم *Main hoon na* (۲۰۰۴)، به کارگردانی فرح خان). قوالی، یک ارجاع فرهنگـی عـام فراهم می‌سازد؛ شاید با دنیای سرشار از جذبهٔ الاهی ارتبـاط برقـرار مـی‌کنـد با همراهی فرهنگی درجهٔ یک و خوب با فرم سرد موسیقی دنیا.

پوشش اسلام‌گون

ژانرهای متفاوت فیلم‌های اسلام‌گون نشان از تنـوع پوششـی مسـلمانان دارد که به عنوان پوششی مناسـب در دربـار مغـول یـا در کوتـای[3] طوائـف و در خیابان‌های مدرن شهر بمبئی بر تن می‌کـرده‌انـد. فـیلم‌هـای فـانتزی، سـبک شرقی هالیوود را دربرداشتند که در فیلم‌هـای *رودلـف والنتینـو*[4] و *داگـلاس فیربنکس جونیور*[5] و آثار حماسی و انجیلی *سیسیل. ب. دمیل*[6] دیده‌ایم (آنهـا همگی از پوشش خاورمیانه‌ای و دیگر تصاویر مردم‌پسند کمک گرفته‌انـد تـا شرق را از نظر خودشان به تصـویر بکشـند)، در حـالی کـه آثـار تـاریخی از مسـتندات تـاریخی بهـره مـی‌بردنـد و ایـن هـر دو نـوع فـیلم، از هنـر، کرومولیتوگرافی و تئاتر یاری می‌گرفتند.

در فیلم‌هایی که محفل مسلمانان نشان داده می‌شدند و فـیلم‌هـای دیگـر، مردان مسلمان گاهی لباس‌های معمولی مانند لباس‌هایی به سبک غربی (بلوز و شلوار)[7] بر تن دارند ولی گاهی هم آنها در لباس‌هایی نشان داده مـی‌شـوند که مشخص می‌کند آنها مسلمان هستند. برخی از مردان مسلمان، مانند مـردان مقدس هندو، روشنفکران، *Baddies* و سیک‌هـا ریـش مـی‌گذارنـد و ممکـن

1. the fusion qawwali
2. Anu Malik
3. Kotah
4. Valentino
5. Douglas Fairbanks Jr
6. Cecil B. de Mille
7. Kurta-pyjamas

است کلاه‌های کوچک مخصوص مسلمانان بر سـر بگذارنـد؛ ماننـد یکـی از دوستان در فیلم *برای سلیم لنگ گریـه نکـن*[1] (۱۹۸۹) بـه کـارگردانی سـعید میرزا که کلاه بر سر و کورتا[2] بر تن کـرده، در حـالی کـه دیگـر مسـلمان‌هـا لباس‌هایی به سبک غربی‌ها پوشیده‌اند. در مواقع رسمی، به‌ویژه در فیلم‌هـای تاریخی، مـردان مسـلمان *sherwanis* (نـوعی کـت فـراگ) بـر تـن کـرده و پیژامه‌های تنگ یا گشاد به پا می‌کنند. این لبـاس برگرفتـه از پوشـش جـواهر لعل نهرو است و آن را رسمی‌ترین لباس در هند مـی‌داننـد. ایـن پوشـش از لباس درباری هم اقتباس شده، در حالی که کلاه نهرویی، یک عنوان اسـلامی ندارد. پاتن‌ها[3] (مسـلمانان افغـانی) سـبک خاصـی از دسـتار و جلیقـه‌هـای گلدوزی‌شـده را اسـتفاده مـی‌کننـد کـه پسـران در فـیلم *زنجیـر* (۱۹۷۳) بـه کارگردانی پراکاش مهرا[4] چنین لباسی دارند، در حالی کـه مسـلمانان پنجـابی یک نوع شلوار به نام *khameez* می‌پوشند. گاهی لباس ویژهٔ مسـلمانان اسـت، حتی اگر واقع‌گرا نباشد؛ برای نمونه در فیلم *گل*[5] (۱۹۴۲) به کارگردانی کـی. آصف، دانش‌آموزان کلاه‌های فینه[6] بر سر می‌گذارند کـه احتمـالاً بـه معنـای حامیان خلافت[7] بوده است، ولی امروز عموماً در کمدی مورد اسـتفاده قـرار می‌گیـرد؛ ماننـد کـلاه شـامی کـاپور[8] در فـیلم ***Dil deke dekho***[9] (۱۹۵۸) بـه کارگردانی ناصر حسـین، یـا ریشـی کـاپور[10] در فـیلم *امـر، اکبـر، آنتـونی*[11] (۱۹۷۷) بـه کـارگردانی مـن‌موهـان دسـایی؛[12] کـه اینهـا هـیچ نـوع لبـاس مخصوص مسلمانان بر تن نکرده‌اند در حالی که مسلمان نشان داده می‌شـوند (امین، ۲۰۰۴). از دیگر موضوع‌های غلوشـدهٔ پوشـش کـه مسـلمان بـودن را

---

1. Salim langde pe mat ro

۲. Kurta؛ لباسی کوتاه... چیزی مانند شورت یا شلوارک.(م.)

3. Pathans
4. Praksh Mehra
5. Phool
6. Fezzes
7. caliphate
8. Shammi Kapoor
9. Dil deke dekho
10. Rishi Kapoor
11. Amar, Akbar, Anthony
12. Manmohan Desai

نشان می‌دهد، می‌توان در اجراهای قوالی دید که اغلب شامل طیف کاملی از بیان و ژست نزدیک به لباس‌های پر زرق و برق و سبک است.

پوشش زنان مسلمان تا حدودی واقع‌گرایانه‌تر است و آنها را در پوشش‌های مسلمانان مانند شلوار khameez یا لباس پنجابی نشان می‌دهد که اساساً یک لباس اسلامی است و در هند شمال غربی پرطرفدار است و به لباس ملی و حتی بین‌المللی تبدیل شد. این لباس از شلوار (شلوارهای گشاد یا churidars تنگ) و پیراهن بلند و یک روسری یا شال‌گردن تشکیل شده است. تنوع‌های سبک در این لباس نامحدودند؛ خود روسری به تنهایی و بر اساس آنکه سر را بپوشاند، سینه‌ها را پنهان سازد یا مانند یک شال غربی به‌کار رود، معناهای مختلفی دارد. در برخی از فیلم‌ها، زنان، شراره[1] (یک پیراهن بلند از نوع دامن‌شلواری) می‌پوشند که معمولاً در حال حاضر در عروسی‌ها کاربرد دارد در حالی که در فیلم‌های قدیمی‌تر، لباس معمولی و هرروزهٔ زنان بوده است.

بسیاری از زنان هندو در حضور پیرمردان، خود را می‌پوشانند و سرها و گاهی صورت‌هایشان را پنهان می‌سازند، در حالی که این نوع پوشش عمدتاً به اسلام مربوط است. در فیلم‌ها هم چنین چیزی وجود دارد و در برخی ژانرها نقش مهمی بازی می‌کند؛ برای نمونه فیلم‌های *محفل مسلمانان* و *فیلم‌های طوائف*.[2] در فیلم‌های محفل مسلمانان، قهرمان در یک نظر، قهرمان زن فیلم را می‌بیند ولی روبندهٔ زن (برقع کامل) گاهی به یک تراژدی ختم می‌شود؛ یعنی اشتباهی در هویت زن رخ می‌دهد و او را با کس دیگری اشتباه می‌گیرند. در فیلم‌هایی مانند *Chaudhvin ka chand* (۱۹۶۰) به کارگردانی ام. صادق این درون‌مایه دیده می‌شود. در فیلم‌هایی مانند بمبئی

---

1. Sherara

۲. the courtesan films؛ در اصطلاح انگلیسی و در برگردان فارسی می‌شود فیلم‌های روسپیان درباری؛ فیلم‌هایی که زنان رقصنده و آوازه‌خوان درباری نقش عمده‌ای در آن دارند. به این زنان در زبان هندی tawaif گفته می‌شود.(م.)

(۱۹۹۵) به کارگردانی مانی رتنام،[1] برداشتن برقع به نوعی می‌تواند نشانی از تغییر و تحول باشد؛ موقعی که باد، برقع شیلا بانو را کنار می‌زند، او دارد به دیدار شکَر می‌رود، که نشان می‌دهد این زن تواضع و فروتنی‌اش را کنار نهاده است. در فیلم‌های طوائف، قهرمان زن می‌تواند برقع داشته باشد ولی در نظر بخش وسیعی از جامعه، او آبرو و اعتبار ندارد. در فیلم *پاکیزه* (۱۹۷۱) به کارگردانی کمال آمْرُهی،[2] قهرمان زن داستان به آبرویش متکی است (به همین دلیل معشوقش نام پاکیزه ـ پاک و دست‌نخورده ـ را بر او نهاده) و در آهنگ معروفی که می‌خواند یعنی *از آنها بپرس*[3] مردان را متهم می‌کند که با کنارزدن برقع او سعی دارند این پاکی را از او بدزدند. بسیاری از آهنگ‌های فیلم‌های هندی دربارهٔ روبنده هستند، حتی اگر قهرمان زن فیلم اصلاً روبنده نداشته باشد. پنهان کردن و آشکار ساختن به شکلی اروتیک در خود این روبنده وجود دارد.

خلاصه اینکه، سنت‌های موسیقی، ادبیات، زبان و پوشش که در جهان مسلمانان هند شمالی ریشه دارد، در بمبئی و ابتدا در تئاتر و سپس در سینما به یک زیبایی‌شناسی جهان‌وطنی و اسلام‌گون تغییر شکل یافته، که بر سراسر فرهنگ عامه‌پسند هندی در همهٔ قرن بیستم و در دوران کنونی، سایه افکنده است. اکنون به ژانرهای سینمایی خاصی برمی‌گردم که ارتباط نزدیکی با مسلمانان دارند و کمابیش می‌توان آنها را به عنوان ژانرهای اسلام‌گون توصیف کرد.

برخی مانند اقبال مسعود فیلم‌هایی را که محتوای اسلام‌گون محکمی دارند، از آنِ محفل مسلمانان می‌دانند و آن را در این دسته جای می‌دهند که من ترجیح می‌دهم آن را به عنوان یک فیلم تاریخی، از این طبقه‌بندی جدا کنم. من از یک اصطلاح فراگیر استفاده می‌کنم که همان فیلم

1. Mani Ratnam
2. Kamal Amrohi
3. Inhe logon ko

اسلام‌گون است و سپس چندین زیرژانر را فهرست می‌کنم که شامل فیلم‌های غیراسلام‌گون، برای نمونه آثار تاریخی و فیلم‌های طوائف می‌شوند؛ این آثار انواع هندو یا غیردینی هم دارند[۱] ولی در اینجا اصلاً به جزئیات آن نمی‌پردازم.

این فیلم‌ها در استفاده از طراحی لباس، میزانس‌های داخلی و صحنه‌پردازی‌ها، زبان، ژست و ادایی که به‌کار می‌گیرند، طیف‌های گوناگونی دارند، از آثاری استادانه و بی‌نقص ـ *اَمرُ جان*[۲] (۱۹۸۱) به کارگردانی مظفر علی و *پاکیزه* (۱۹۷۱) به کارگردانی کمال آمرُهی ـ تا آثاری به شدت آبکی[۳] چون نکاح[۴] (۱۹۸۲) به کارگردانی بی. آر. چوپرا.

فیلم فانتزی

گرچه هالیوود از همان ابتدا ژانر فیلم فانتزی را که ماجراهایش اغلب در شرق اسرارآمیز رخ می‌دهد، به وجود آورد ولی سینمای هند نیز به این ژانر نزدیک شد که در تئاتر پارسی پرطرفدار بود. مردم عاشق شکوهش بودند و این فرصت را فراهم می‌کرد تا موسیقی، لباس‌ها، زبان، ژست و ادا، هیجان و کارهای نمایشی‌اش را به مردم نشان دهد. این یکی از محدود ژانرهای اسلام‌گون بود که در بیرون از هند ـ در جاهایی خیالی، جادویی یا کشورهای اسلامی اسرارآمیز ـ رخ می‌داد. دزد *بغداد*[۵] (۱۹۲۴) به کارگردانی رائول ویلش،[۶] با شرکت داگلاس فیربَنکس جونیور در آن دهه، فیلم بسیار پرطرفداری بود. *وادی‌ها*[۷] که لباس فیربنکس در فیلم *نشان زورو*[۸] (۱۹۲۰) ـ به کارگردانی فرد نیبلو[۹] ـ را

---

۱. بنگرید به: مقالهٔ *اهل دین و اهل دنیا در فیلم هندی* در همین مجلد.(م.)

2. Umrao Jaan

3. High kitsch

4. Nikahh

5. The Thief of Baghdad

6. Raoul Walsh

7. *Wadias*

8. The Mark of Zorro

9. Fred Niblo

کپی کرده بودند تا آن را جایگزین لباس معمولی نادیای بی‌باک کنند، هنگام دیدار فیربنکس از هند در سال ۱۹۳۴، با شادمانی او را در استودیوهایشان می‌گرداندند.

این ژانر، نام‌های مختلفی پیدا کرد و آن را فیلم فانتزی، فیلم حادثه‌ای یا فیلم هزار و یک شب می‌نامیدند، ولی مشهورترین نام آن فیلم‌های محمدی[1] بود.[7] این ژانر اصلاً ربطی به اسلام و اسلامی‌بودن نداشت ولی در جهان اسلام رخ می‌داد که آن را مکانی مناسب برای حادثه‌پردازی، عجیب و اسرارآمیز بودن و نمایشِ باشکوه بودن می‌دانستند. این ژانر به سنت‌های غنی داستانی جهان عرب مانند داستان‌های *هزار و یک شب* نزدیک بود و به همان نسبت از داستان‌های فارسی ایران باستان، مانند *شاهنامهٔ* فارسی بهره می‌برد. موکوپادیای[2] (۲۰۰۴) اشاره می‌کند که این داستان‌ها با جهان هندوی باستان و جهان Sants فرق داشتند. این ژانرها به یک فرهنگ بصری نزدیک می‌شدند که کرومولیتوگراف‌ها به آن غنا می‌بخشیدند، در حالی که ژانر فیلم فانتزی به نمایشی پرزرق‌وبرق و تماشایی که به دربارهای اسلام‌گون مرتبط بودند، اتکا داشت که در کیکی تاریخی، امروز و دیروز را با استفاده از پوشش، صحنه‌پردازی و... درهم می‌آمیخت.

داستان‌های فارسی را پارسیان و مسلمانان به‌کار می‌بردند و آنها را با استفاده از میراث مشترک فرهنگ فارسی در هم تلفیق می‌کردند. در این داستان‌ها زبان به شکلی تعمدی باستانی بود، لباس‌ها عجیب و غریب و معمولاً صحنه‌پرادزی‌ها به شدت شرقی بودند.

در دوران صامت، این ژانر به شکل بصری عجیبش، روایت پرهیجان و شیرین‌کاری‌هایش، وابسته بود. نمونه‌های اولیه عبارت‌اند از *Bulbul-e Partistan* (۱۹۲۶) به کارگردانی فاطمه بیگم (احتمالاً اولین زن

---

1. Mahomedan Pictures
2. Mukhopadhyay

کارگردان در هند)؛[1] ورود صدا به واسطهٔ موسیقی و رقص، شتاب عظیمی به این ژانر بخشید. نخستین فیلم‌های ناطق در هند به این ژانر تعلق داشتند، از جمله *عالم‌آرا* (۱۹۳۱) به کارگردانی اردشیر ایرانی و *شیرین و فرهاد* (۱۹۳۱) به کارگردانی جی. جی. میدَن[2] و آثار جاودان و دوست‌داشتنی مانند *دربار هند*[3] که درون‌مایهٔ هندوی آن به سبکی اسلام‌گون نشان داده می‌شد. *دختر یهودی*[4] ـ با داستانی در رم باستان و سبکی اسلام‌گون ـ و حاتم طایی (نام شخصیتی در *هزار و یک شب*) بارها بازسازی شدند.

فیلم تاریخی

یکی از قدیمی‌ترین ژانرها در هند، فیلم تاریخی است که استقبال از آن اغلب به ظهور نهضت ملی‌گرا مرتبط است.[5] داستان برخی از آنها در دوران باشکوه و گذشتهٔ هند باستان اتفاق می‌افتاد؛ یعنی اغلب در دوران امپراطوری ماریان بزرگ[6] رخ می‌داد و به همین دلیل شامل داستان‌های بودایی هم می‌شدند. امپراطور ماراتا[7] یکی از پرطرفدارترین جایگاه‌های تاریخی در فیلم‌های ابتدایی بود؛ البته آن دسته از فیلم‌های سینمای ماراتایی. *Talik* پیش از این، مکتب شیواجی[8] را به عنوان قهرمان و مظهر ملی‌گرایی ماهاراشتری ـ به هنگام نبرد مارتاها علیه مغول‌ها و بریتانیا ـ

---

۱. فاطمه‌بیگم: کارگردان، تهیه‌کننده، بازیگر سینمای هند؛ همچنین همسر نواب و مادر برخی بازیگران زن سینمای هند. برای اطلاعات بیشتر به نشانی زیر مراجعه نمایید:
www.hindustantimes.com/news/specials/slideshows/20s/20-6.htm.

2. J. J. Madan

3. Indersabha

4. Yahudi ki ladhki

۵. من این بخش را از اول تا آخر مدیون هستم به Urvi Mukhopadhyay بابت مباحث متعدد و پایان‌نامهٔ دورهٔ Phd او (۲۰۰۴).

6. the great mauryan

7. Maratha

8. Shivaji

باب کرده بود. ماهیت هندوی این امپراطوری محور اصلی فیلم‌ها بود و در فیلم‌هایی مانند *حمله به پونا*[1] (۱۹۲۴) به کارگردانی ماما وارکار،[2] شعار *خدا ـ سرزمین ـ ایمان*[3] به‌کار گرفته شد که نشان می‌داد ماراتاها حملهٔ آورَنگزیب به پونا را دفع کرده‌اند. بسیاری از فیلم‌هایی که دربارهٔ راج‌پوت‌ها[4] ساخته شده، مسلمانان را همچون فاتحان بی‌رحم و زنان هندو را Satis تصویر می‌کند؛ آثاری مانند *شعله‌های جسم*[5] ساختهٔ دیرِنـدْرانات گانگولی[6] (۱۹۳۰) که در آن ملکهٔ چیتور[7] برای رهایی از دستِ سلطان علاءالدین خَلْجی ـ حاکم دهلی ـ خود را می‌کشد.

یکی از فیلم‌های تاریخی قدیمی، *Shiraz/Das Grabmal einer groszen liebe* (۱۹۲۸) به کارگردانی فرانتز اُستن،[8] فیلمی صامت و ساختهٔ مشترک آلمان و هند در دوران استعماری بود که میزانسنی شبیه آثار فانتزی شرقی داشت که هالیوود در آن دوران می‌ساخت؛[۸] شاهزاده‌خانم سلیمه هنگام حملهٔ دزدان به کاروانشان، پدر و مادر خود را از دست می‌دهد و کوزه‌گری به نام شیراز او را همراه خود می‌برد. او را می‌دزدند و به عنوان برده به شاهزاده خرم که بعدها شاه‌جهان نام می‌گیرد، می‌فروشند. دالیا که موجود حسودی است، برای سلیمه نقشه می‌کشد. از سوی دیگر شیراز محکوم به مرگ و له شدن توسط یک فیل شده است. گردن‌بندی که سلیمه به گردن دارد، هویت سلطنتی او را آشکار می‌سازد. او شیراز را از مرگ نجات داده و به ممتازمحل می‌آید. زمانی که می‌میرد، امپراطور تصمیم می‌گیرد تا قبری برای او طراحی کند. از میان صدها مدلی که به او ارائه می‌شود، او طراحی شیرازِ پیر و نابینا را می‌پسندد. به این ترتیب آن قبر، یادبودی از عشق این هر دو مرد است. یکی از تبلیغات معاصر می‌گوید:

---

1. Poona Raided
2. Mama Warekar
3. Dev-desh-dharam
4. Rajputs
5. Flames of Flesh
6. Dhirendranath Ganguly
7. Chittor
8. Franz Ostan

> بازارهای برده‌فروشی و بربریت، توطئهٔ داخلی و حسادت اهل حرم، زندگی و مرگ ناگهانی یک عشق که در شعله‌های هوس شکوفا شد؛ آن هم در محیطی بسیار زیبا از افسون و فریبندگی شرقی.[۹]

در دههٔ ۱۹۳۰ و در طی دوران تنش میان اجتماعات مذهبی، نمایش گروه‌های اقلیتی شکل بسیار حساسی پیدا کرده بود و فیلم تاریخی ـ اسلامی صرفاً در میان جماعت مسلمان در مناطق غربی و شمالی طرفدار داشت.[۱۰] در ماه اوت سال ۱۹۳۳، شیخ صادق که جزء جامعهٔ مسلمانان بود از مجمع مقننه درخواست کرد که:

> فیلم‌هایی که احساسات مسلمانان را جریحه‌دار می‌کنند، سانسور شوند.

او اهداف کارگردان‌های غیرمسلمان مانند عذرا میر در فیلم *نور جهان* (۱۹۳۱) در ارائهٔ موضوع‌هایی مربوط به مسلمانان را زیر سؤال بُرد.[۱۱]

چند فیلم نیز جهانِ اسلامی خارج از هند را به نمایش گذاشتند و نشان دادند که مسلمانان از گرایش اسلام‌خواهی (پان‌اسلامیسم)، از طریق جنبش خلافت، باخبر هستند. هدف نهضت خلافت، بازگرداندن خلیفه به ترکیه، پس از شکست از بریتانیا در جنگ جهانی اول بود. گاندی حمایت از این حرکت را با نهضت عدم همکاری خود ترکیب کرد. چنین تصویری را در فیلم‌هایی مانند *الهلال* می‌توان دید که پیش از این به آن اشاره شد؛ الهلال، نام یک نشریهٔ رادیکال اردو هم بود که سردبیر آن مولانا ابوالکلام آزاد، هم طرفدار نهضت خلافت بود و هم رهبر کنگره. فیلم گُل (۱۹۴۴) ترکیبی از یک فیلم تاریخی، فانتزی و فیلم محفل مسلمانان است.

با این همه، زمینهٔ تاریخی دربار مغول را با این نیت پرداخته بودند که از وحدت ملی حمایت شود. در این فیلم‌ها دورهٔ مسلمانان به عنوان مکملی بر

تاریخ هند ارائه می‌شد و اغلب، یک فرهنگ ترکیبی مذهبی به عنوان ایده‌آلی که می‌شود از آن تقدیر کرد، به تصویر کشیده می‌شد. یکی از پرطرفدارترین فیلم‌ها در این زمینه *فریاد*[1] (۱۹۳۹) ساختهٔ سهراب مودی[2] است. امپراطور جهانگیر یک راجپوت به نام مَنگَل سینگ را به مرگ محکوم می‌کند؛ چون در دفاع از خودش، برادر مورد علاقهٔ کَنوَر و پدرش را کشته است. کَنوَر برای نجات جان او به ملکه نورجهان متوسل می‌شود. موقعی که نورجهان به طور اتفاقی یک مرد رختشوی را می‌کُشد، بیوهٔ آن مرد خواستار قصاص می‌شود. امپراطور نمی‌تواند نورجهان را محکوم کند و گرفتن جان خودش را پیشنهاد می‌کند. آن زن امپراطور را می‌بخشد و سپس امپراطور مَنگَل را عفو می‌کند.

موفقیت این فیلم ناشی از به تصویر کشیدن یک دربار باشکوه و شاهانه است. فیلم با نمایی از تاج‌محل و یک شعار آغاز می‌شود که می‌گوید:

آوازه و شکوه اینجا، یگانه و منحصربه‌فرد است.

سپس صحنه‌هایی زیبا از آن دربار و جامه‌های رنگارنگ و پرزرق‌وبرق، از جمله صفحهٔ شطرنج مشهور انسانی نشان داده می‌شوند و زبانی فاخر را می‌شنویم که به قول اقبال مسعود به سبکی برای فیلم‌های بعدی تبدیل شد. کمال آمرُهی نویسندهٔ فیلم‌نامهٔ این فیلم، برای شخصیت‌های مختلف سبک‌های بیانی متنوعی به‌کار برده است. امپراطور و همسرش (چاندرا موهان و نسیم بانو بازی‌های خوبی ارائه کرده‌اند) به زبان اردوی فارسی‌شده حرف می‌زنند. راجپوت‌ها به زبان هندی خالص صحبت می‌کنند و طبقات فرودست، انواع متنوعی از زبان هندی محاوره‌ای را به‌کار می‌برند. این فیلم به دلیل آرمان‌گرایی‌اش در برابر موجه دانستن حکومت، اثری به یادماندنی است؛ فیلم، نشان می‌دهد که هندوها و مسلمانان همگی در برابر قانون

---

1. Pukar
2. Sohrab Modi

مساوی هستند ولی در دوره‌ای که این فیلم ساخته شد آنچه در آن بسیار به چشم آمد، فراخوان آن برای پایان دادن به مجازات مرگ بود که اشاره‌ای تلویحی به مجازات مرگ شهید باگان سینگ[1] در سال ۱۹۳۹ است.

یکی از داستان‌های پرطرفدار فیلم‌های تاریخی، داستان آنارکالی و عشق آن زن به شاهزاده‌سلیم (که بعدها جهانگیر نامیده شد) ـ پسر مغول اعظم ـ اکبر است. مشخص نیست که آیا این زن چهرهٔ تاریخی بوده یا نه ولی قطعاً او یک فرد افسانه‌ای است. داستان او مورد علاقهٔ تئاتر هندی بود و اولین فیلمی که درخورِ او ساخته شد، اثر صامتی در سال ۱۹۲۸ است که شرکت بزرگ لاهور شرقی آن را تهیه کرد. *عشق‌های یک شاهزادهٔ مغول*[2] بر اساس نمایش‌نامهٔ انارکالی[3] نوشتهٔ امتیاز علی تاج ساخته شد. شرکت امپریال فیلمِ بمبئی، نسخهٔ خودش را از این فیلم با شرکت سولوچانا ساخت و در سال ۱۹۵۲ شرکت فیلمستان، انارکالی را با حضور بینا ری[4] و پرادیپ کومار ساخت ولی *مغول اعظم* ساختهٔ کی. آصف همهٔ آنها را از میدان به در کرد.

مغول اعظم داستان اکبر، مغول بزرگ (۱۶۰۵ـ۱۵۵۶) است. ساخته شدن خود این فیلم، چیزی شبیه به یک حماسه بود که ۱۵ سال طول کشید و بازیگران آن به کلی تغییر کردند (بازیگران اصلی شامل چاندرا موهان ـ بازیگر نقش جهانگیر در فیلم فریاد ـ نرگس و ساپرو بودند)، همچنین چندین نویسنده نیز در طول کار عوض شدند و... این فیلم تا آن روز پرخرج‌ترین فیلم در سینمای هند بود و ۱۵ میلیون روپیه برای لباس‌ها، صحنه‌پردازی‌ها و صحنه‌های خارجی خرج شد. این فیلم دارای فیلم‌برداری عالی‌ای است و عموماً به طریقهٔ سیاه و سفید گرفته شده ولی بعضی از آهنگ‌های آن به شکل رنگی فیلم‌برداری شده‌اند؛ از جمله جسورانه‌ترین

---

1. Bhagat Singh
2. The Loves of a Mogul Prince
3. Anarkali
4. Bina Rai

ترانهٔ فیلم *عاشق کجا و ترس کجا؟*[1] است که در شیشه‌محل یا قصر آینه فیلم‌برداری شد. اخیراً توسط کامپیوتر، فیلم را رنگی کرده‌اند تا نسل تازهٔ تماشاگران را جذب کند ولی با این کار پنبهٔ فیلم را زده‌اند؛ گرچه همان شروع فیلم، کنجکاوی تماشاگر را برای تماشای آن برمی‌انگیزد. این داستان مربوط به انارکالی (مدهوبالا)، دختر رقصنده‌ای در دربار مغول است. شاهزاده‌سلیم ـ که بعدها امپراطور جهانگیر می‌شود ـ (دیلیپ کومار) عاشق انارکالی می‌شود ولی پدرش امپراطور اکبر (پریتوراج کاپور)[2] او را از ادامهٔ این ماجرا منع می‌کند. سلیم، توطئه‌ای را علیه پدرش رهبری می‌کند ولی شکست خورده، محکوم به مرگ می‌شود. انارکالی پیشنهاد می‌کند تا زندگی وی قربانی سلیم شده و به جای او زنده‌به‌گور شود. با این حال اکبر با استفاده از تونلی که سلیم خبر ندارد، اجازه می‌دهد انارکالی فرار کند.

مغول اعظم، تاریخ مغول را در بستری از یک ملت تازه روایت می‌کند و با تأکید بر صدای راوی در ابتدای فیلم و نشان‌دادن مناطق مسلمان‌نشین هند، بیشتر به تاریخ خانوادگی می‌پردازد تا تاریخ اجتماعی. این فیلم درون‌مایه‌هایی را به نمایش می‌گذارد که در فیلم هندی طرفدار دارند؛ به‌ویژه مبارزهٔ میان پدر و پسر و میان وظیفهٔ همگانی و امیال شخصی، همچنین از خودگذشتگی یک زن. فیلم، به سراغ مسائلی که میان هندوها و مسلمانان وجود دارد، نمی‌رود ولی عدل و انصاف مغول‌ها را که به آن شهرت دارند، در کانون توجه قرار می‌دهد. با این حال، فیلم، شکیبایی و مدارای مذهبی را در دربار مغول نشان می‌دهد؛ برای نمونه ملکه جوربای (دورگا کُته)[3] هندو بود و انارکالی یک آواز عبادی هندو در مراسم جشن تَنْمَشْتَمی[4] (تولد کریشنا) به نام *Mohe panghat pe* می‌خوانَد. اکبر در مراسم تکان دادن تابی که کریشنای کودک در آن می‌نشیند، شرکت می‌کند.

---

1. Pyar kiya to darna kya?
2. Prithviraj Kapoor
3. Durga Khote
4. Tanmashtami

موسیقی نوشاد (و اشعار شکیل بادایونی) به شکوه و عظمت مغول اعظم افزوده‌اند؛ به‌ویژه دو آهنگی که غلام‌علی خان می‌خواند: *صبح برمی‌آید*[۱] و *چون محبوب زیبا رفت، عشق، تقوا پیشه کرد.*[۲]

بسیاری از این فیلم‌های تاریخی، همواره بر نگاه تاریخی حزب کنگره متکی بوده‌اند و بیشتر، قهرمانانی مانند اکبر را که در کتاب *کشف هند*[۳] (۱۹۴۶) اثر نهرو نامشان آمده، تصویر کرده‌اند، تا اینکه به قهرمانان مسلمانی مانند اوْرَنگزیب، چنگیزخان و محمود غزنوی بپردازند.

درست است که در سال‌های اخیر شاهد رونق مختصری از فیلم‌های تاریخی هستیم ولی برخی به دیگر دوره‌ها از جمله امپراطوری مارْیان پرداخته‌اند ـ مانند *آسوکا*[۴] (۲۰۰۱)، به کارگردانی سانتوش سیوان[۵] که تغییر مذهب او به بودیسم را نشان می‌دهد ـ یا دوران استعمار را به تصویر کشیده‌اند ـ *مالیات*[۶] (۲۰۰۱) به کارگردانی آشوتُش گواریکار؛[۷] *شورش*[۸] به کارگردانی کِتان مهتا[۹] ـ یا دوران جدایی هند و پاکستان. شمار فیلم‌هایی که به یک دورهٔ مشخص بپردازند، بسیار کم‌اند؛ در این میان تنها یک فیلم یافت می‌شود که به دربار مغول می‌پردازد؛ *تاج‌محل: داستان عشقی بی‌پایان*[۱۰] (۲۰۰۵) به کارگردانی اکبر خان.[۱۱]

---

1. Shubh din aayo
2. Prem jogan banke sundari piyo chali
3. Discovery India
4. Asoka
5. Santosh Sivan
6. Lagan
7. Ashutosh Gowarikar-
8. Mangal Pandey
9. Ketan Mehta
10. Taj Mahal: An Eternal Love Story

۱۱. البته در سال ۲۰۰۷ آشوتُش گواریکار، فیلم *جودها اکبر* (Jodhaa Akbar) را می‌سازد؛ فیلمی دربارهٔ ماجرای ازدواج جلال‌الدین محمد اکبر مسلمان با زنی هندو به نام جودها است که باعث اتحاد مسلمانان و هندوها می‌شود. در این فیلم که به شدت مورد استقبال غیرمنتظرهٔ تماشاگران واقع شد، ریتیک روشن و آیشواریا رای بازی کرده‌اند.(م.)

فیلم تاریخی صرفاً مسلمانان اشرافی و سلطنتی را نشان می‌دهد و هرگز مسلمانان کشاورز و کارگر را نشان نمی‌دهد. این شکل را البته در فیلم‌های تاریخی، مانند فیلم طوائف نیز می‌توان دید.

فیلم طوائف

در سراسر متون فرهنگی هندی، زنان طوائف دیده می‌شوند. بنابراین جای تعجب ندارد که طوائف در بسیاری از فیلم‌ها موضوع عمده‌ای هستند و بسیاری اوقات در نقش‌های فرعی ظاهر می‌شوند.[۱۲] هرچند برخی از پرطرفدارترین فیلم‌های هندی را می‌توان در گروه فیلم‌های طوائف جای داد که قهرمان زن در آنها طوائف هستند ولی جنسیت عام در این فیلم‌ها یکدست نیست، معکوس است؛ به این معنا که در این فیلم‌ها قهرمانان زن نقش‌های فرعی دارند. در فیلم‌هایی که طوائف نقش‌های فرعی دارند، این زن اغلب هندوست ولی در فیلم‌هایی که او نقش اصلی دارد، همواره مسلمان است (بسیاری از طوائف در هند شمالی، اسامی مسلمان و اغلب اسامی شیعی را انتخاب می‌کنند، حتی اگر هندوهایی باشند که می‌خواهند خود را به فرهنگ لاکنویی ربط دهند). داستان دو فیلم مهم از این گروه که در آنها قهرمان زن از طوائف است، یکی در کانپور و آوادی لاکنو در قرن نوزدهم رخ می‌دهند (*آمرو جان* به سال ۱۹۸۱/ کارگردان مظفر علی) و دیگری در ایالت پنجابی/ دهلی و امیرنشین پاتیالا در سال‌های ابتدایی قرن بیستم (*پاکیزه* به سال ۱۹۷۱/ کارگردان کمال آمرُهی). لاکنو و دهلی، زمانی دو مرکز بزرگ فرهنگ درباری مسلمانان بودند.

طوائف ـ که تجارت آنها تا اوایل قرن بیستم در هند شکوفا شده بود ـ بیشتر شبیه یک گِیشا[۱] یا هِتِیرا[۲] بودند. گفته می‌شود ماهرترین طوائف، اهل

۱. geisha؛ رقصنده یا فاحشهٔ ژاپنی را گویند.(م.)
۲. hetaira؛ معشوقه در یونان قدیم.(م.)

لاکنو، مرکز آواد بودند. پس از سقوط دهلی و بازسازی آن به دلیل کیفیت زبان و ادبیات اردویش، این شهر به مرکز مهم فرهنگی هند شمالی بدل شد. در سال ۱۸۵۶ این شهر به بریتانیا ضمیمه شد و یکی از مراکز مهم مبارزه در طی شورش‌های ۱۸۵۷ به شمار می‌آمد. گرچه زمین‌داران آواد، دست‌کم تا زمان استقلال، فرهنگی درباری خود را در لاکنو حفظ کردند ولی این شهر هیچ‌گاه نتوانست به جایگاه روزهای ابتدایی‌اش دست یابد؛ یعنی همان دورانی که نخبگان و سرآمدان این شهر، به شدت دلبری می‌کردند. در طی دورهٔ حضور بریتانیا، دیگر حوزه‌های فرهنگ عامه‌پسند سربرآوردند و جهان طوائف نیز به ورطهٔ سقوط افتاد. ضربهٔ نهایی پس از استقلال فرود آمد؛ چرا که با برچیده‌شدن بساط زمین‌داران، ثروت مشتریان از دست رفت و تشکیل شدن چنین مجالسی ممنوع شد.[1]

تحقیق اُلدنبرگ دربارهٔ طوائف اهل لاکنو، مبتنی بر مصاحبه با طوائف بازنشسته، شباهت‌های بسیاری با داستان *امرو جان* دارد که رُسوا آن را تعریف می‌کند (رسوا، ۱۹۹۶). طوائف یا از بدو تولد وارد این حرفه می‌شدند یا وقتی دختران جوانی بودند توسط والدینشان یا دیگران به سرپرستان طوائف فروخته می‌شدند. آمرو جان در فیض‌آباد به دنیا آمد و موقعی که دختری جوان بود، توسط دشمن پدرش ربوده شد و به یک سرپرست طوائف در لاکنو فروخته شد. آنها در یک خانوار (kotha) زندگی می‌کردند. مدیر خانوار، زنی سرپرست طوائف[2] بود که به دلیل زیبایی‌اش، مهارتش در موسیقی و رقص، شهرت و ثروتی به هم زده بود و معمولاً خانه‌اش را خودش اداره می‌کرد و می‌توانست در این خانه اعضای جدید بپذیرد و به طوائف جوان‌تر آموزش دهد. طوائف باید موسیقی، شعر اردو و

---

۱. مسلمانان پیش از استقلال هند، جمعیت بزرگی را عمدتاً در نواحی هند شمالی شکل دادند که همین یکی از دلایل ازدیاد طوائف در میان آنها بود.

2. Choudhrayan

فارسی، دستور زبان عربی و نوعی رقصیدن (mujra) را می‌آموختند؛ رقصی که او با انجام آن شمع محفل می‌شد به جای اینکه بخواهد نمایشی اروتیک ارائه کند. بهترین خانه‌ها جایگاه نوازنده‌های مرد ماهر بودند و مشتریان پروپاقرص و مهم موسیقی به شمار می‌آمدند. پسران ملاکان و طبقهٔ مرفه به کوتاها فرستاده می‌شدند تا شعر و سلوک اردو و احتمالاً هنر عشق‌ورزی را بیاموزند. زنان دیگر از جمله طوائف معمولی[1] ـ که با حسن تعبیر، طوائف خوانده می‌شدند ـ در همین دستگاه زندگی می‌کردند. گرچه پیشهٔ طوائف از میان رفته ولی در قرن بیستم آنها همچنان به عنوان چهرهٔ مهمی در ادبیات و بعدها در فیلم و سینما باقی ماندند.

طوائف، چهرهٔ مردم‌پسندی در سینما بوده‌اند؛ چون جذابیت‌هایش لذت‌های متنوعی در تماشاگر برمی‌انگیزد. او به عنوان قربانی هوس مردان و محملی برای احساس ترحم بیننده به تصویر کشیده می‌شود، ولی وقتی برای سرگرمی تماشاگر می‌رقصد، به موضوعی برای نگاه خیرهٔ مردانه نیز بدل می‌شود و به این ترتیب مایهٔ خوشی او را فراهم می‌سازد.[۱۳] ترکیب یک هنرپیشهٔ زیبا و ایجاد فرصتی برای موسیقی و رقص، عوامل مهمی در روایت سینمایی هستند ولی بینندگان از منظرهٔ تماشایی یک بدن نیز لذت می‌برند. جزئیات فضا و خصوصاً پوشش، مساوی است با نوستالژی ویژه‌ای که ناشی از انحطاط و نابود شدن فرهنگ طوائف است.

در یک فیلم، زنی که جزء طوائف است، با استفاده از فریبندگی‌های جنسی‌اش خود را سر پا نگه می‌دارد؛ البته او به شکلی ارائه می‌شود که محملی برای برآورده ساختن امیال مردانی است که در محفل[2] و سالن سینما گرد آمده‌اند. این کار معمولاً در *mujra* به اوج می‌رسد و فیلم‌ساز در آن لحظه بر جزئیات اشعار و همگی مفاهیم میزانسن آن محفل تأکید می‌کند. نقش زنان طوائف در فیلم‌ها، معمولاً به زیباترین هنرپیشه‌های زن

1. Randi

2. Mehfil

سپرده می‌شد؛ مانند مینا کوماری که نام با مُسمّای پاکیزه را در فیلمی به همین نام برعهده دارد. ولی جذاب‌ترین هنرپیشهٔ نسل خودش، رکا[1] است که بارها از جمله در *آمرو جان*، نقش زنان طوائف را بازی کرده است. گرچه طوائف در تمام مدت، در یک فیلم جذبهٔ خود را به نمایش می‌گذارند ولی معمولاً آنها را طوری نشان می‌دهند که از کاری که می‌کنند، بیزار هستند؛ چرا که بی‌عدالتی‌های اجتماعی آنها را به این راه کشانده است؛ آنها جسم خود را لَش زنده[2] (مردهٔ متحرک) می‌نامند. زنی که جزء طوائف است، همچنان‌که می‌خواند و می‌رقصد، غزل هم می‌سراید و در آن از تمنای خود برای عشق و ازدواج سخن می‌گوید؛ میلی که او می‌داند به دلیل شغلش برآورده نمی‌شود. گرچه یکی از جذابیت‌های او این است که زن، نقطهٔ متضاد یک همسر است و شبیه همان معشوقه‌ها در غزل‌هاست ولی او دست‌نیافتنی است، عزلت‌گزین و ایده‌آل است. جنسیت او را نمی‌توان بازتولید کرد و مانند قهرمان زن هندو، اصلاً کسی از او انتظار ندارد از کسی حمایت کند یا خانواده‌ای را اداره کند؛ بلکه او جوهرهٔ اروتیسم زنانه است (اُلدنبرگ، ۱۹۸۹).

در سینمای هندی، طوائف، پاک هستند و بخشی از این مسئله به این دلیل است که او هرگز در پوششی نامتعارف ظاهر نمی‌شود. در واقع یکی از خوشی‌های فیلمی که به زندگی زنی از طوائف می‌پردازد، استفادهٔ دقیق از پوشش و آرایش است. با اینکه استلاً بروتزی[3] از معنای پوشش در سینمای غرب سخن گفته (بروتزی، ۱۹۹۷) ولی نشانه‌شناسی طراحی لباس در سینمای هند، کمتر مورد بررسی قرار گرفته است، در حالی که مسئلهٔ پوشش، سرچشمهٔ مهمی از نمادها و دلالت‌های رمزگانی است که به موقعیت یا طبقهٔ اجتماعی، غربی‌شدن و استفادهٔ نمادین از رنگ مربوط

---

1. Rekha
2. Zinda lash
3. Stella Bruzzi

است. پوشش در سینما به روشنی منبعی از یک منظرهٔ تماشایی است که گاهی در سکانس‌های آوازی، راه افراط می‌پیماید؛ در حالی که قهرمان زن و گاهی قهرمان مرد، دائماً لباس‌هایشان را عوض می‌کنند تا اوج افراطی مصرف‌گرایی را به نمایش بگذارند. همان‌طور که بروتزی می‌گوید، پوشش، یک مؤلفهٔ مهم در اروتیسم است. این مسئله در فیلم طوائف پیش‌زمینه‌ای داشته است؛ یعنی پوشش قهرمان زن، به واسطهٔ وجود رنگ‌های غنی و فراوان و بافت‌هایی چندگانه که جلوه‌ای اغراق‌شده از تفاوت جنسی را به نمایش می‌گذارند، جنسیت را تشدید می‌کند. روبنده برای تأثیرگذاری در فیلم به‌کار برده می‌شود ـ برای پنهان کردن ـ ولی جلوه‌ای اروتیک دارد تا محجوبانه. همان‌طور که در اولین آهنگ *پاکیزه* می‌بینیم (آن آدم‌ها...)،[1] آوازهای طوائف چگونگی کناززده شدن روبنده یا حجاب توسط مردان را بیان می‌کند. طوائف، زنی است که دائماً در دسترس نگاه خیرهٔ مردانه قرار دارد ولی در کوتای خود مخفی می‌ماند و دور از چشمِ بخش اعظم اجتماع قرار می‌گیرد.

فیلم طوائف، اندام زنانه (معمولاً ساق پاها) را بت‌واره می‌کند که از معدود بخش‌های ناپوشیدهٔ اوست. هرچند که پاها با رنگ و جواهرات، آذین بسته می‌شوند. این مسئله در پاکیزه بسیار آشکار است؛ همان موقع که دلدارِ *پاکیزه* یادداشتی در انگشتان پای او می‌گذارد:

> پاهایت بسیار زیباست. آنها را بر زمین نگذار، کثیف می‌شوند![2]

او هنگامی که در مراسم ازدواج دلدارش می‌رقصد، پاهایش را روی شیشهٔ شکسته می‌گذارد و زخمی می‌شوند. ردپای خونینش بر روی ملحفهٔ سفید، به طور نمادین طنینی است از رفتار او.[۱۴] تنها بخش‌های دیگری از اندام

1. Inhen logon ne
2. Aap ke paon bahut haseen hain. Inhen zameen par mat utariyega, maile ho jaayenge

طوائف که معمولاً دیده می‌شوند، دست‌های اوست که حنابندی و مانیکورشده و به آنها جواهرات آویزان شده است. همچنین صورتش که مانند آدم‌های ماسک‌زده، جزءبه‌جزء رنگ شده و جواهر از آن آویزان است؛ موهایش از پشت بسته شده و با روسری و جواهرات بیشتری پوشانده شده است.

زنی که جزء طوائف به شمار می‌آید، کاملاً رمانتیک است: زنی است زیبا ولی تراژیک که عشق را انکار می‌کند ولی غمِ دلش را از طریق اشک، شعر و رقص بیرون می‌ریزد. با اینکه او حق ازدواج ندارد و آبرومند نیست ولی صاحب منبعی از قدرت است. طوائف ـ در فیلم‌ها ـ در ساختمان‌هایی مجلل زندگی می‌کنند که دقیق و بدیع آذین شده‌اند. طوائف، همچنان‌که وینا اُلدنبرگ بیان کرده است (۱۹۸۹)، آزادی اجتماعی و اساسی خود را به کمک نقض‌کردن محدودیت‌ها و فشارهایی که بر سر راه حقوق اقتصادی و پاکدامنی زنان وجود دارد، به دست می‌آورند و از طریق ترکیب استعداد و تعلیم خود، موفق می‌شوند. طوائف درون کوتاهای خودشان، جوامع خویش را بنا می‌کنند. آنها بسیاری از آیین‌های اجتماعی را زیر و رو می‌کنند؛ مانند جشن گرفتنشان برای تولد دختران؛ یعنی همان کاری که در فرهنگ جاری هند برای تولد پسران انجام می‌شود. چه بسا زنان هم از تماشای خوشی‌های طوائف در فیلم لذت می‌برند؛ چون آنها می‌توانند شکلی از خودانگاری مازوخیستی زنی را روی پرده ببینند که قادر نیست عشقی را که می‌خواهد بیابد ولی می‌داند جذابیت جنسی یک زن می‌تواند او را صاحب قدرت کند. شاید هم تماشاگران زن، به سادگی از زیبایی کلیتِ چنین تصویری لذت می‌برند. احتمالاً مردان هم از لذت چشم‌چرانی پیرامون زنی زیبا و پُراحساس لذت می‌برند؛ زنی که موقعیتش به عنوان یک قربانی، این اجازه را به مرد می‌دهد که در خیالش او را از دست بسیاری مردان دیگر *نجات دهد*.

زیبایی هنرپیشگان زن در فیلم‌های طوائف، تنها عامل محبوبیت آنها نبود. آنها زنانی بودند که ماسک ستاره‌ای قدرتمند را بر چهره می‌زدند، همان‌طور که زیباترین و تراژیک‌ترین ستاره‌های سینما هیچ‌گاه در عشق خوشبخت نبودند.[۱۵] زندگی آنها بیرون از پردهٔ سینما، روحی از همان تصویر طوائف در فیلم را داشت که زندگی مینا کوماری (۷۲ــ۱۹۳۲) از این جمله است.

آمرو جان آدا[1] ـ رمانی اردوزبان ـ نوشتهٔ میرزا محمد هادی رسوا (۱۸۹۹)،[2] داستانی ظاهراً واقعی از طوائفی اهل لاکنو و کانپور را روایت می‌کند. داستان در آخرین روزهای شکوه و جلال لاکنو رخ می‌دهد. طغیان‌های ۱۸۷۵ در رمان، مصادف است با به اوج رسیدن قدرت این زن. با اینکه بسیاری، داستان آمرو جان را متعلق به فیلمی به همین نام (۱۹۸۱) می‌دانند ولی رمان همچنان بسیار طرفدار دارد.

نمایی که از این زن در فیلم ارائه شده با آنچه در رمان اردو وجود دارد متفاوت است. در این فیلم، به جای آنچه در رمان آمده است ـ که آمرو اذعان می‌کند زیبا نبوده و هرگز عاشق نشده است، هرچند علاوه بر مراجعان معمولش، روابط مهمی هم داشته است ولی به جای آنکه خود را درگیر عشقی غیرممکن کند، عاشق کارش، شعرش، لذت، رفاه و احترامی بوده که این کار برایش به ارمغان آورده است ـ شمایل رکای دلفریب آمرو جانی معصوم و بی‌گناه (که عاشق یکی از مراجعان خود شده) در قالب داستان عشقی ناکامی روایت می‌شود. فصل آخر کتاب، آکنده از نوستالژیای گذشته، خوانشِ رسوا از داستان زندگی آمرو جان است که خود آمرو به شکلی روشن و خردمندانه، چکیده‌ای از زندگی خود را بیان می‌کند. او زنی زیبا نبوده ولی از هوش و مهارت بهره برده است:

---

1. Umrao Jan Ada

۲. نول معمولا آمرو جان آدا است در حالی که فیلم *آمرو جان* است.

> کارم این بود که بخوانم و موزون پای بر زمین بگذارم و دل دیگران را به دست بیاورم. شادی یا اندوه من بستگی به این داشت که در مقایسه با همکارانم بیشتر موفق باشم یا کمتر. من مانند دیگران نبودم ولی چون در موسیقی و شعر استاد بودم، یکی از بهترین‌ها محسوب می‌شدم.

گرچه امروزه فیلم‌های مربوط به طوائف به ندرت ساخته می‌شوند ولی یکی از پرطرفدارترین ژانرهای سینمایی باقی ماندند؛ به‌ویژه دو فیلم مهمی که در بالا به آنها اشاره شد. مسلمانان و هندوها به یک اندازه دوستدار این فیلم‌ها هستند و امیدوارم بتوانم با جزئیات بیشتری، چنین لذت‌هایی را بررسی کنم.

بدون شک یکی از بزرگ‌ترین لذائذ رؤیت فیلم‌های طوائف، نوستالژیا ـ به‌خصوص نسبت به جهان اسلامیِ ازدست‌رفته ـ است. خاطره و نوستالژیا، درد و فقدان، درون‌مایه‌های غزَل هستند که اهمیت تاریخی برآمده از ایده‌های مدرن حول تاریخی خطی به آن افزوده شده است. این را می‌توان به روشنی در مویهٔ غالب، پس از ۱۸۷۵ و تبعیدش از دهلی، که اکنون فرهنگ بزرگ آن از میان رفته، مشاهده کرد:

> عطر گل سرخ، رنگ لاله
> پر کرده جهان را
> آن دم که در جوار صخرهٔ سنگین مصائب بیاسایم
> بهار آمده ولی چه ارمغان دارم،
> تا به مبارکباد آن بروم؟
> بی‌پناه، در به روی خود می‌بندم، تا هیچ کس
> نکند وارد شود.

این درد در ایام عزاداری شیعیان برای امام حسین[ع] که هر ساله و در ماه محرم برگزار می‌شود به حد اعلا می‌رسد. لاکنوی یکی از مراکز مهم شیعیان

هندی است که هیئت‌های آن شامل مجالس گردهمایی شیعیان[1] و تعزیه‌خانه‌ها[2] (شبیه‌سازی‌های قبر امام حسین[ع]) شهرت دارند. در طی این ایام شمار خاصی از مراسم شیعی برگزار می‌شود که مرثیه‌خوانی دربارهٔ شهادت امام حسین[ع] قابل اشاره است؛ اشعار این مرثیه‌ها سرودهٔ بهترینِ شاعران، میرزا انیس و میرزا دبیر است (هر دو اهل لاکنو). همچنین در این مراسم‌ها آوازهای سوزناک (نوحه) در سوگ امام خوانده می‌شوند.

زمانی که نادرشاه در سال ۱۷۳۹ دهلی را تاراج کرد و شمار زیادی از اشراف آنجا را بیرون کرد تا به سوی لاکنو بروند، این منطقه به عنوان مرکز زبان و ادبیات اردو شهرت یافت. در سال ۱۸۵۶ که آواد ضمیمهٔ بریتانیا شد، اعتبار لاکنو نیز کاهش یافت. ساتیاجیت رای[3] در فیلم *شطرنج‌بازان*[4] این رویداد را به شکلی هوشمندانه به تصویر کشیده است. نیروهای بریتانیا نسبت به نخبگان مسلمان سختگیری بیشتری اعمال می‌کردند و پس از شورش‌های ۱۸۵۷ آنها را از سکونت در دهلی منع کردند، به این دلیل که نقش عمده‌ای در این مسئله داشتند.[5] پیش از این و در سال ۱۸۳۵ بریتانیایی‌ها، زبان فارسی را به عنوان زبان اداری برانداخته بودند و انگلیسی را جایگزین کرده بودند. اشکال نوینی از ادبیات مدرن که در مؤسسه‌هایشان آموزش می‌دادند، پایداری زبان فارسی را تضعیف کرد و تا حدودی نیز چنین بلایی بر سر زبان اردو ـ به عنوان زبان برگزیدهٔ ادبیات ـ آوردند.

دو فیلم *پاکیزه* و *اُمرو جان* را کسانی ساختند که بر چنین گذاری مویه می‌کردند. کمال آمرُهی که پاکیزه را کارگردانی کرد، در صنعت سینمای هند

---

1. Imambaras
2. Taziyas
3. Satyajit Ray
4. Shatranj ke khiladi

۵. غالب توصیفی از این زمان در مکاتبات مشروحش (فراوانش) و در *Dastanbu* نوشته است. بنگرید به:

Russell and Islam, 1994.

به عنوان استاد بزرگ زبان اردو و فارسی شناخته می‌شد که او در فیلم‌های تاریخی مانند *فریاد* ـ به کارگردانی سهراب مودی ـ به نحو احسن از آنها استفاده کرده است. جاوید اختر که شاید بتوان او را تنها شاعر اردوی مردم‌پسند از ابتدای قرن بیستم تاکنون دانست، معتقد است فیلم‌نامهٔ *مغول اعظم* نوشتهٔ آمرُهی را باید به عنوان اثری مهم از نثر ادبی اردو، در مدارس تدریس کرد.[۱۶] مظفر علی کارگردان *اُمرو جان*، یکی از اشراف‌زاده‌های لاکنو است که فیلمش سرشار از زیبایی و اندوه است؛ فیلمی که پایان خوشی ندارد؛ چیزی که معمولاً دیگران از فیلم هندی انتظار دارند.

صور خیال غزل در هر دو فیلم یافت می‌شوند که علاوه بر این احساس شکست، در طراحی لباس طوائف، صحنه‌های داخلی و زیبایی خودِ این شخصیت‌ها نیز متجلی شده است. دوربین، ظواهر و محیط اطراف زندگی طوائف را بازسازی می‌کند و تصویر دقیق، موبه‌مو و کاملاً اشباع‌شده‌ای از یک زیبایی فُرمال و پرداخت‌شده را ارائه می‌نماید. این را می‌توان در فرش‌های ایرانی، چهل‌چراغ کریستال، حیاط‌هایی که فواره دارند، حوض‌ها، طاق‌های قوسی اسلامی و لباس‌های پر زرق و برق مسلمانی دید. استفاده از کلام نیز به این مجموعه ضمیمه می‌شود؛ بافت‌های کلامی که به شکل اردوی ادیبانه‌ای نوشته شده‌اند و به بیننده/ شنونده یادآوری می‌کنند که زبان اردو به عنوان یک زبان شعری، تاریخ باشکوهی داشته و در واقع یک فرهنگ و ادب والا و مهم است که قواعد و عملکرد آن باعث می‌شود جزئیات این فرهنگ و ادب، برای مخاطبان دلنشین باشند. در هند امروز نیز، این زبان، زبان عشق است که عمدتاً در هم‌نشینی غزل با ترانه‌های عاشقانهٔ فیلم‌های هندی خود را نشان می‌دهد. این دو فیلم با استفاده از یک سبک کلاسیک ملایم، رقص و موسیقی را به بینندگانی که این روزها به ندرت چنین چیزهایی را می‌توانند ببینند، نشان می‌دهند؛ بینندگانی که گرچه با این نوع موسیقی و رقص آشنا نیستند ولی هنوز دقایق و ظرایف آن را می‌توانند

بفهمند. موسیقی عرصه‌ای است که مسلمانان و هندوها هر دو در کنار هم به آن می‌پردازند. بسیاری از متخصصان ترانه‌های هندو، مسلمان بوده‌اند؛ مانند مشهورترین خوانندگان سبک درباری یعنی دروپاد[1] که برادران داگر هستند. به روشنی چنین چیزی را در تمرین آمرو جان در فیلم می‌بینیم؛ یعنی جایی که اولین ترانهٔ او آکنده از شعر روستایی کریشنا است.

این فیلم‌های اسلام‌گون، به مسلمانان و هندوها لذت می‌بخشند ولی می‌گویم شکل چنین لذتی با هم بسیار تفاوت دارد. کاملاً مشخص است که چه بسا بسیاری از مسلمانان چنین چیزی را تجربه کرده باشند. یک دلیلِ آن را می‌توان این‌گونه تفسیر کرد که تماشای چنین فیلم‌هایی یادآور گذشتهٔ باشکوهی است که مدرنیزاسیون و غربی‌شدن، آن را از میان برده است. جایگاه نازلی که مسلمانان، در حال حاضر در هند دارند، این اندوه و نوستالژیا را تشدید می‌کند. چه بسا اندوه از میان رفتن غزل هم مطرح باشد؛ شعری که خودش نوستالژیک بود و داستان‌های عشقی ناکام را به تصویر می‌کشید و از زیبایی سخن می‌گفت. چنین شعری اکنون به غزل سینمایی[2] کاهش یافته و نوار صوتی، جایگزین شعر غنی مشاعره[3] شده است...

محفل مسلمانان

اصطلاح محفل مسلمانان گاهی به مفهوم وسیع کلمه، دربارهٔ همهٔ فیلم‌هایی به‌کار می‌رود که به جهان اسلام‌گون ارجاع می‌دهند ولی من ترجیح می‌دهم از آن به عنوان یک بدیل در برابر *ژانر اجتماعی* استفاده کنم[4] که فضاهای رمانتیکی را در جهانِ کمابیش اسلام‌گون امروزی نشان می‌دهند. به راحتی

1. Dhrupad
2. Filmi ghazal
3. Mushaira

۴. بنگرید به: مقالهٔ *اهل دین و اهل دنیا در فیلم هندی* در همین مجلد.(م.)

نمی‌توان گفت که اولین فیلم محفل مسلمانان چه زمانی ساخته شده است؛ بیشتر به این دلیل که چنین ژانری کاملاً مبهم و نامشخص است.

قدیمی‌ترین فیلمی که دیده‌ام و می‌توان آن را مثال زد، *گل* (۱۹۴۴) اثر جالبی است؛ چون چندین ژانر اسلام‌گون را با هم ترکیب می‌کند. از یک‌سو می‌توان تا حدودی آن را یک فیلم دربارهٔ محفل مسلمانان دانست؛ چرا که فضای آن معاصر است (یا ظاهراً معاصر است)، و از سوی دیگر می‌توان فیلم را یک فانتزی به سبک هزار و یک شب دانست که شاهزاده‌خانم‌های عرب با صورت‌های پوشیده بر روی صحنه‌هایی با طراحی‌های عجیب و غریب می‌رقصند؛ همچنین این فیلم یکی از معدود آثاری است که معجزه‌های اسلامی را نشان می‌دهد.

صفدر (با بازی یعقوب) قول داده ساختمان مسجدی را به اتمام برساند ولی با توطئهٔ نزدیکانش، پول‌هایش را از دست می‌دهد. زمانی که قرار است دخترش شیما (با بازی ثریا) با سلیم (پریتویراج کاپور) ازدواج کند، او به طور ناگهانی از جنگ‌های بالکان خبردار می‌شود و نسبت به قوم مسلمان در ترکیه احساس وظیفه می‌کند و رهسپار آنجا می‌شود. او برای شیما یک گل و مجسمه‌ای از تاج‌محل باقی می‌گذارد. او مسحور رقصنده‌ای به نام شاهزاده‌لیلا (با بازی ستاره دوی) می‌شود که همراه او به هند بازگشته و قرار است برای اجرای نمایش، تور دهلی، اگرا، کانپور، الله‌آباد و لاکنو بگذارد. معجون جادویی لیلا باعث می‌شود تا او شیما و مادر خودش را فراموش کند و نام خودش را به خاطر نیاورد و خود را فرید بنامد نه سلیم. حتی دیدن گلی که به *شیما* داده، نمی‌تواند به طور کامل خاطره‌ای را در ذهنش بازسازی کند. رکا (با بازی وینا) دوست هندوی آنها، در درگاه کریشنا دعا می‌کند و موقعی که شیما به همراه او آواز می‌خواند، دعایشان برآورده می‌شود. مادر سلیم (دورگا کوته) در درگیری با لیلا و سلیم مجروح می‌شود ولی خون او باعث می‌شود حافظهٔ سلیم بازگردد. او گلی را که به شیما داده،

برمی‌دارد. در انتها، پسری از همان اقوام شرور که سعی دارد با شیما ازدواج کند، به واسطهٔ نوری که از مسجد بیرون می‌زند، از پای درمی‌آید و شیما و سلیم دوباره به هم می‌رسند و فیلم با فریاد **الله اکبر** به پایان می‌رسد.

ثریا که هم هنرپیشه بود و هم خواننده، نقش قهرمانِ فداکار فیلم را بازی می‌کند و ستاره دوی نقش شاهزاده‌ای اشرافی را ـ که انگشترش پودر جادویی دارد و گاهی از کلمات عربی استفاده می‌کند (او سلیم را حبیبی و هندی صدا می‌زند) ـ بازی می‌کند. پوششی که بر تن دارد، همهٔ اندامش را دربرنمی‌گیرد. او یک آهنگ فوق‌العاده در فیلم دارد و آن را روی صحنه‌ای اجرا می‌کند که شبیه شصتی‌های پیانو است. او روی طبل‌ها می‌رقصد و زن‌های اطراف به شکل یک چنگ موسیقی درمی‌آیند و او آن ساز را می‌نوازد.

دیالوگ‌هایی که مسلمانان در این فیلم به‌کار می‌برند، به زبان اردوی بسیار سنگین است و نسخهٔ هندی‌تر آن را هندوها به‌کار می‌برند. این دیالوگ‌ها نوشتهٔ کمال آمرُهی است که بار دیگر ـ و پیش از ساختن شاهکارش پاکیزه ـ در فیلم مغول اعظم با آصف همکاری داشت. موسیقی فیلم، اثر غلام حیدر است که پس از موفقیت خزانه‌چی[1] به یکی از پرطرفدارترین آهنگسازان فیلم تبدیل شد. با اینکه فیلم، در دوران جنبش خلافت (دهۀ ۱۹۲۰) می‌گذرد و دانشجویانی را نشان می‌دهد که شروانیس[2] (کت‌های بلند مانند آنچه نهرو بر تن می‌کرد) می‌پوشند و فینه بر سر می‌گذارند ولی طنین‌های آشکاری از مسائل سیاسی معاصر را در آن می‌توان مشاهده کرد. تجزیهٔ پاکستان در سال ۱۹۴۰ اتفاق افتاد و در سال ۱۹۴۲ جنبش رهایی از هند. بنابراین اصلاً جای تعجب ندارد که گزارش‌های ادارهٔ سانسور، از حذف سکانس‌هایی از فیلم خبر می‌دهند که دانشجویان با پرچم جنبش خلافت ـ که در فیلم سیاه و سفید بسیار شبیه به پرچم

1. Khazanachi
2. Sherwanis

پاکستان است ـ دست به راهپیمایی زده‌اند.[1] به هر حال این فیلم دوستی نزدیک یک خانوادهٔ مسلمان و دوست هندی‌شان ـ رکا ـ را نشان می‌دهد و آهنگ ابتدای فیلم هم شبیه یک آواز جالب دیوالی[2] است که به نوعی شبیه آهنگ‌های بازبی برکلی[3] به نظر می‌رسد.

بسیاری از فیلم‌های مربوط به محفل مسلمانان، آنها را جدای از هر نوع هندویی نشان می‌دهند؛ مانند تصویری که از زن مسلمان ارائه می‌شود؛ زنی زیبا، رمانتیک، پرآرزو و معمولاً پوشیده. چنین فیلم‌هایی تجسمی از جوهرهٔ غزل هستند؛ یعنی داستان‌هایی از عشق ناکام، سنگدلی معشوق و... مانند فیلم طوائف، فیلم‌هایی که مربوط به محافل مسلمانان هستند تا همین سال‌های اخیر نسخه‌ای تاریخی و همواره مشخص و ثابت از قوم مسلمانان ارائه کرده‌اند. بسیاری از فیلم‌های محفل مسلمانان به خاطر موسیقی‌شان، آثار مهم و بزرگی بوده‌اند؛ از جمله شب *بارانی*[4] (۱۹۶۰) به کارگردانی پی. ال. سانتوشی[5] که یک رشته قوالی درخشان ساختهٔ روشن و اشعاری از ساحر لودهیانوی است و حتی امروزه هم طرفدارانش را حفظ کرده است:

من نه به دنبال کاروانی می‌گردم و نه هم‌سفری.[6]

همچنان‌که غزل‌های فیلم مانند آواز تیتراژ «در همهٔ زندگی‌ام، این شب بارانی را به یاد خواهم داشت»[7] نیز چنین هستند. فیلم دیگر *چودوین*[8] (۱۹۶۰) به کارگردانی ام. صادق که آهنگ تیتراژش یکی از پرطرفدارترین آهنگ‌های فیلم‌های هندی است؛ آهنگی که به نامتعارف بودن عشق ناکام و در پرده ماندن در این دنیای زیبا اشاره دارد. فیلم *دلدار من*[9] (۱۹۶۳) به کارگردانی

---

۱. این سکانس‌ها در نسخه‌ای که من در آرشیو پونا دیده‌ام، وجود دارند.

2. Diwali
3. Busby Berkeley
4. Barsaat ki Raat
5. P. L. Santoshi
6. Na to karavn ki talaash hai, na to humsafar ki talaash hai
7. Zindagi bhar nahin bhoolegi voh barsaat ki raat
8. Chaudhvin
9. Mere Mehboob

اچ. اس. راویل[1] که به دلیل بازی بازیگرانش (سادنا[2] و راجندرا کومار[3]) معروف است. فیلم *نکاح* (۱۹۸۲) به کارگردانی بی. آر. چوپرا نیز به خاطر آوازهایش که راوی آهنگ آنها را ساخته و حسن کمال اشعارشان را گفته، بسیار مشهور است؛ از جمله قوالی مشهورش (...صورتش را پوشانده...) و اجراهای سلما آقا از آهنگ‌هایش. این فیلم سکانس‌های فوق‌العاده‌ای دارد که مظهر خصایص محافل مسلمانان است؛ برای نمونه جایی که نواب به صفحه‌ای از یک گرامافون قدیمی گوش می‌دهد و اشک می‌ریزد. این صفحهٔ گرامافون، آوازی از غلام‌علی است که غزل اردوی «یواش، یواش» اثر حسرت موهانی[4] را می‌خواند. این آواز به شکلی فشرده از زوالی سخن می‌گوید که در فیلم شاهد آن هستیم. نواب دارد تاوان ظلم‌های خود را پس می‌دهد ولی همچنان اندوه واقعی را در تصاویر، کلمات و موسیقی می‌توان یافت.

برخی از این فیلم‌ها به دلیل شعرش و برخی به دلیل بازآفرینی اضمحلال امپراطوری مغول و فضایی که از فقدان و حسرت ترسیم می‌کنند، در خاطره‌ها باقی می‌مانند؛ آثاری مانند *میرزا قالب* (۱۹۵۴) ساختهٔ سهراب مودی. در حالی که در سال‌های اخیر کمتر شاهد احیای دوبارهٔ ژانری بوده‌ایم، خالد محمد در این سال‌ها پنج فیلم‌نامه نوشته که سه تای آنها را شیام بنگال[5] کارگردانی کرده است؛ یعنی یک تریلوژی که گفته می‌شود محمد، آنها را بر اساس زندگی خانوادگی خود نوشته است: *مامو* (۱۹۹۴)، *سرداری بیگم* (۱۹۹۶) و *زبیده* (۲۰۰۱). دو فیلم را هم خود محمد کارگردانی کرده است: *فیزا* (۲۰۰۰) و *تهذیب* (۲۰۰۳). *فیزا* یکی از معدود فیلم‌های جریان اصلی سینمای هند است که به آشوب‌های ۳ـ۱۹۹۲ در

---

1. H. S. Rawail
2. Sadhana
3. Rajendra Kumar
4. Hasrat Mohani
5. Shyam Benegal

بمبئی می‌پردازد[1] و این ماجرا را از دید یک خانوادهٔ مسلمان روایت می‌کند ولی فیلم‌های بنگال، بیشتر به سینمای بدنه نزدیک‌اند.

سینمای بدنه، نسخهٔ خودش از محافل مسلمان را ساخته است؛ مانند فیلم *برای سلیم لنگ گریه نکن* ساختهٔ سعید اختر (۱۹۸۹) که زندگی مسلمانان طبقهٔ کارگر را در منطقهٔ دوتانکی[2] شهر بمبئی نشان می‌دهد یا فیلم *مقبول*[3] اثر ویشال باراواج[4] (۲۰۰۴) که ژانر مسلمانان را با فیلم گنگستری درآمیخته تا مکبث شکسپیر را بازسازی کند. یکی از بهترین فیلم‌ها در این زمینه، *گرم‌هوا*[5] (۱۹۷۳) به کارگردانی ام. اس. ساتیو[6] است که تا حدودی یک اثر تاریخی است ولی به مسئلهٔ جدایی هند و پاکستان نیز می‌پردازد ولی این‌بار صرفاً در بافت یک خانوادهٔ مسلمان چنین می‌کند.

فیلم‌های بسیاری دربارهٔ تجزیهٔ هند و پاکستان ساخته شده‌اند ولی عموماً این فیلم‌ها خشونت غیرقابل‌تصور این دوران هولناک را نشان داده‌اند. داستان *گرم‌هوا* پیامد دورهٔ پیش از تجزیه را نشان می‌دهد؛ یعنی موقعی که مرز هند و پاکستان هنوز باز بود و خانواده‌های مسلمان فکرش را نمی‌کردند که قرار است خانه و کاشانه‌شان را ترک کنند و به تدریج نگران این می‌شدند که آیا این کارشان تصمیم درستی است یا نه؛ زیرا شرایط سیاسی و اجتماعی به نوعی تغییر کرده بود که آنها انتظارش را نداشتند. این فیلم خانواده‌هایی را در آگرا، مرکز هند، نشان می‌دهد که در زادگاه خویش به طور ناگهانی احساس غریبگی می‌کنند. رنج این مردم نه به خاطر ددمنشی، بلکه به این دلیل است که ارزش‌ها و دلبستگی‌های انسانی‌شان را در حالی دارند از دست می‌دهند که دنیایشان زیر پای آنهاست و با این حال اندک امیدی به آینده وجود دارد و همین مسئله

---

۱. همچنین نگاه کنید به: فیلم بمبئی ساختهٔ مانی رتنام (۱۹۹۵).

2. Do Tanki
3. Maqbool
4. Vishal Bharadwaj
5. Garam Hawa
6. S. M. Sathyu

باعث می‌شود این فیلم به یکی از قدرتمندترین آثاری بدل شود که دربارهٔ تأثیر تجزیهٔ این دو کشور ساخته شده است. مظهر چنین رویکردی صرفاً یک نما از فیلم است؛ یعنی نمایی از سلیم (بالراج سانی)[1] که جلوی تاج‌محل ـ هم نماد عشق و هم نمادی از کشور هند/ و البته زیارتگاه مسلمانان و بخشی از زندگی روزمرهٔ آدم‌هایی که در آگرا متولد شده یا به این مکان آورده شده‌اند ـ قدم می‌زند. این نما به سادگی نشان می‌دهد که تا چه حد این تجزیه باعث شده شبه‌قارهٔ هند برای همیشه دستخوش دگرگونی شود. این فیلم، آهنگ چندانی ندارد ولی یک قوالی به یادماندنی از سلیم چیستی[2] دارد. موقعی که یک زوج جوان (شمشاد و امینه) از فاتحپور سیکری[3] دیدن می‌کنند و ـ نه به عنوان توریست بلکه ـ به عنوان زائر بر سر قبر سلیم چیستی می‌روند، دلبستگی دینی خود را به موطن خویش نشان می‌دهند. اشعار این قوالی مثل اغلب اشعار موسیقی‌های عبادی مسلمانان، نه تنها چهارچوب عمل عبادی زائران و مفهوم معنوی کارشان را ترسیم می‌کند، بلکه به آرزوها و عشق زمینی هم می‌پردازد.

بازنمایی‌های مسلمانان در ژانرهای غیراسلام‌گون

از ژانرهای اسلام‌گون که خارج شویم، مسلمانان در فیلم‌های هندی به عنوان غریبه (دیگری) تصویر می‌شوند. با وجود اینکه مسلمانان در فیلم‌ها، اغلب به عنوان یکی از مجموعه غریبه‌ها نشان داده می‌شوند، باید دقت به خرج داد که این را با موقعیت سیاسی و اجتماعی طیف وسیع‌تری از مسلمانان در هند یکسان نپنداریم. این غریبگی شامل مناطق مختلف و دیگر مذاهب هم می‌شود. این، موقعیتی است که مذهب در آن صرفاً به عنوان یکی از نشانه‌های بسیار زیاد هویت، مورد هدف واقع می‌شود، وگرنه

---

1. Balraj Sahni
2. Salim Chisti
3. Fatehpur Sikri

درگیری جدی با فرهنگ یا عقیدهٔ اسلامی وجود ندارد. با این حال نباید اهمیت این بازنمایی سینمایی را ناچیز انگاشت؛ چون نظر طیف وسیعی از مسلمانان در جامعهٔ هند این است که هم خودشان درون این جامعه غریبه‌اند و هم اینکه از نظر آنها بیگانه هستند. دلیل دیگری که باعث می‌شود این بازنمایی‌ها را مورد توجه قرار دهیم این است که این دیدگاه‌های سینمایی از سوی دیگران به عنوان دیدگاه‌هایی فراگیر ارزیابی می‌شوند.

در حالی که در فیلم‌های اولیه به دلیل اهمیت وحدت ملی، مسلمانان مورد توجه بودند ـ *همسایه*[1] (۱۹۴۱) به کارگردانی وی. شانترام ـ یا آنها را دوستانی مهربان، هرچند اغلب غیرعادی نشان می‌دادند ـ ***Kabuliwala*** به کارگردانی همن گوپتا[2] (۱۹۶۱) و ***Yaadon ki baraat*** به کارگردانی ناصر حسین ـ یا شاهد و تماشاگر بودند ـ نمونه‌اش کلیشهٔ عبدالچاچا [عمو عبدل] است ـ در بسیاری فیلم‌ها هم ترجیح این بود که اصلاً شخصیت مسلمانی وجود نداشته باشد. گرچه نبود آنها در فیلم‌ها خودش یک سکوت معنادار بود؛ فیلم‌هایی مانند *زمانی‌که گل می‌شکفد*[3] (۱۹۶۵) به کارگردانی سورج پراکاش که در آن قایقران هندویی به نام راجا معرفی می‌شود آن هم در حالی که همگی قایقرانان مسلمان هستند. او حتی مانند یک مسلمان به حالت اعتراض فریاد می‌زند: «خدایا!»[4]

حتی اگر مسلمانان در فیلمی مانند ***Nastik*** (۱۹۵۴) صرفاً به شکلی گذرا نشان داده می‌شوند، چند فیلم مربوط به تجزیهٔ هند و پاکستان هست که در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ میلادی ویژگی‌های زبانی، فرهنگی، پوشش و به همان نسبت ایمان مسلمانان را عرضه می‌کنند؛ مانند ***Dharamputra*** (۱۹۶۱) به کارگردانی یاش چوپرا و ***Chhalia*** (۱۹۶۰) به کارگردانی مَن‌موهان دسایی.

---

1. Padosi
2. Hemen Gupta
3. Jab jab phool khile
4. Afoo khuda!

در واقع در دههٔ ۱۹۷۰ بود که فیلم‌ها در عوض مسمانان اشرافی ـ که به گذشته‌ای پُرشکوه مربوط می‌شدند ـ به نشان دادن مسلمانان فرودست پرداختند. به نظر می‌رسد این تغییر مهم، شدیداً به بزرگ‌ترین فوق‌ستارهٔ هند، آمیتاب باچان مربوط است. او بسیاری اوقات نقش هندوهای غیردیندار را بازی کرده و اغلب به شکل آدمی بی‌اعتقاد نشان داده می‌شود که با وجود بی‌اعتقادی‌اش، احترام عمیقی به اسلام می‌گذارد. با این حال موقعی که او بر علیه هندوییسم مادرش، عَلَمِ طغیان برمی‌افرازد، به معبد هندوها می‌رود تا بمیرد؛ برای نمونه در فیلم *دیوار* (۱۹۷۵) به کارگردانی یاش چوپرا.

او در فیلم *زنجیر* (۱۹۷۳) به کارگردانی پراکاش مِهرا،[1] نقش هندویی را دارد که دوستش یک جنگجوی افغانی[2] است. در فیلم *سلطان سرنوشت*[3] (۱۹۷۸) به کارگردانی پراکاش مهرا، او هندویی است که توسط یک مسلمان به فرزندی پذیرفته می‌شود و در *اَمَر، اکبر، آنتونی* (۱۹۷۷) به کارگردانی مَن‌موهان دسایی، او یک مسیحی است که با احترام به همهٔ ادیان می‌نگرد. اقبال مسعود می‌نویسد:

> قادر خان [فیلم‌نامه‌نویس] در *سلطان سرنوشت* و بعدها در *کولی*[4] یک عرفان مذهبی را ثبت کرده است. در *سلطان سرنوشت*، آمیتاب باچان نقش یک مسلمان را بازی نمی‌کند بلکه ظرایفی پدید می‌آورد تا تصویری از یک درویش را در ذهن ما بنا کند که دارد مأموریتی گران‌قدر را به انجام می‌رساند. در کولی او یک کولی مسلمان است که به یک انقلابی بدل می‌شود. سندرم رادیکالیسم اسلامی محبوب *قدیمی*،[5] در کولی بازتولید شده است. آمیتاب یک شاهین به نام الله‌رکا[6] روی مچ دستش حمل می‌کند. این، ارجاع مستقیمی است به شاهین اقبال شاعر

1. Prakash Mehra
2. Pathan
3. Muqaddar ka Sikandar
4. Coolie
5. Old Mehboob
6. Allah Rekha

> که نمادی اصلی در شعر اوست. شاهین برای اقبال، بازنمایی روح مشتاق و اوج‌گیرندهٔ انسان است که در این دیالوگ آمده است. به همین قیاس، آمیتاب در این فیلم برخلاف ظواهر کلیشه‌ای همیشگی، اوج می‌گیرد. صحنهٔ رهسپاری حاجی‌ها به مکّه که بسیار عاطفی پرداخت شده، همدلی تماشاگر را برمی‌انگیزد و او را در برمی‌گیرد. کولی بازنمایی برخاستن و یکپارچگی مسلمان‌های معمولی در میان توده‌های کشوری است که برای تغییر قد علم کرده‌اند.[۱]

کمابیش چند فیلم هست که به تجزیهٔ هند اشاره کرده‌اند؛ یعنی زمانی که بدترین کشمکش‌های قومی در تاریخ هند رخ داد و بزرگ‌ترین مهاجرت در تاریخ بشر اتفاق افتاد. وقتی که ۱۰ میلیون انسان مهاجرت کردند و جمهوری اسلامی پاکستان در کنار جمهوری سکولار هند، ایجاد شد. برخی تلاش می‌کنند نشان دهند هندوها و مسلمانان واقعاً یکسان‌اند، بنابراین یک هندوی افراطی مجبور است با این حقیقت کنار بیاید که او یک مسلمان به دنیا آمده است ـ مانند *Dharamputra* (۱۹۶۱) به کارگردانی یاش چوپرا ـ یا چگونه دیگر دسته‌ها در فوران خشونت این دوران، در هم شکسته می‌شوند ـ *تماس* (۱۹۸۶)[۲] به کارگردانی گُویند نیهالانی،[۳] *Pinjar* (۲۰۰۳) به کارگردانی چاندرا پراکاش دویودی؛[۴] تأثیر تجزیه بر یک خانوادهٔ مسلمان پیش از این و در *گرم‌هوا* مورد بحث قرار گرفت.

هی! رام (۲۰۰۰) به کارگردانی کمال حسن که داستانش حول و حوش دوران تجزیه آغاز می‌شود، در نهایت پیامی گاندی‌وار در خود دارد و

---

۱. برای بحث بیشتر دربارهٔ *کولی* (۱۹۸۳) به کارگردانی مَن‌موهان دسایی، نگاه کنید به: مقالهٔ *اهل دین و اهل دنیا در فیلم هندی* در همین مجلد.(م.)

۲. این اثر به صورت سریال تلویزیونی در هند ساخته و در انگلستان به عنوان یک فیلم نمایش داده شد.

3. Govind Nihalani

4. Chandra Prakash Dwivedi

صحنه‌هایی از بربریت هندو، ولو اغلب قصاص‌گونه، را نشان می‌دهد و تأکید بیشتری بر گرافیک صحنه‌های پُرخشونت دارد تا بی‌رحمی‌های مسلمانان، مُلهَم از محمدعلی جناح، را به تصویر بکشد؛ ضمنا فیلم، کاملاً با سرویس ملی داوطلبان[1] همدلی نشان می‌دهد، هرچند قاتلان گاندی از میان پایگاه‌های آن سر برآوردند. *Gadar* (۲۰۰۱) به کارگردانی آنیل شرما دقت دارد که ضدمسلمان از آب درنیاید؛ پس قهرمان سیک آن با یک مسلمان ازدواج می‌کند و از او نمی‌خواهد دینش را تغییر دهد، هرچند که فیلم ضدپاکستانی است. در فیلم هندی، این پاکستان است که برای مسلمانان مشکل‌آفرینی کرده و بر آن تأکید می‌کند. مظهر چنین امری، فیلم‌هایی هستند که به مسئلهٔ کشمیر می‌پردازند؛ به‌ویژه *رُجا* (۱۹۹۲) به کارگردانی مانی رتنام و *مأموریت کشمیر*[2] (۲۰۰۰) به کارگردانی ویدو وینود چوپرا.[3] در فیلم‌های دیگر معمولاً تروریست‌ها به نوعی با پاکستان در ارتباط‌اند؛ مانند *Sarfarosh* (۱۹۹۸) به کارگردانی جان مَتیو ماتان.[4]

فیلم‌هایی دربارهٔ شورش‌های ۳ـ۱۹۹۲ بمبئی ـ که بیش از ده هزار مسلمان در آنها کشته شدند ـ عبارت‌اند از:

۱. *بمبئی* (۱۹۹۵) به کارگردانی مانی رتنام که در آن یک مرد هندو و یک زن مسلمان به تازگی به بمبئی آمده‌اند.

۲. *فیزا* (۲۰۰۰) به کارگردانی خالد محمد که در آن پسر/ برادر به یک تروریست بدل می‌شود.

در فیلم‌های گنگستری، معمولاً مسلمانان در کنار هندوها نشان داده می‌شوند؛ این شکلی واقع‌گرا دارد؛ چون جماعت تبهکاران بمبئی، همان‌طور که فیلم *Satya* (۱۹۹۸) به کارگردانی رام گوپال ورما[5] نشان می‌دهد، ترکیبی

1. National Voluntary Service (Rashtriya Swayamsevak Sangh)
2. Mission Kashmir
3. Vidhu Vinod Chopra
4. John Matthews Matthan
5. Ram Gopal Varma

از هندو و مسلمانان‌اند. در فیلم *Sarfarosh* یک افسر پلیس مسلمان، درگیر پرونده‌ای می‌شود که در آن پای یک شبکهٔ جنایتکاران پاکستانی در کار است، برای همین احساس می‌شود که او نمی‌تواند به مسلمانان اعتماد کند و روی وفاداری آنها حساب کند، به‌ویژه اگر پاکستانی باشد. یکی از تبهکاران مهم در این فیلم یک پاکستانی غزل‌خوان است که به هند می‌آید. این کار سازندگان فیلم باعث می‌شود فرهنگ اسلام‌گون زیر سؤال برود. نمایش این فیلم در مالزی و آسیای غربی ممنوع شد.

در فیلم جالبی به نام *غلام مصطفی*[1] (۱۹۹۷) به کارگردانی پارتو گُش،[2] نانا پاته‌کار[3] ـ که گفته می‌شود گرایش‌های دست راستی هندو دارد ـ نقش یک آدم‌کش اجاره‌ای مسلمان را بازی می‌کند که مجبور به حفاظت از یک خانوادهٔ برهمن هندو است در حالی که بایست بر عداوت و تعصب ابتدایی مادر خانواده نسبت به خود غلبه کند. سرانجام پایبندی و وفاداری مصطفی کار خودش را می‌کند و او عضوی از آن خانواده می‌شود و بار دیگر این فکر مطرح می‌شود که اختلاف‌هایی که میان اقوام وجود دارد، به سادگی قابل بحث و مذاکره است.

در سال‌های اخیر دو فیلم ساخته شده که احتمالاً شکل جدیدی از به تصویر کشیدن مسلمانان را ارائه کرده‌اند. فیلم *Dhoom* (۲۰۰۴) به کارگردانی سانجی گادوی[4] که به تعمیرکار موتورسیکلت می‌پردازد که صرفاً بر اساس اسمش، علی، می‌دانیم مسلمان است؛ زیرا در فیلم هیچ ارجاع دیگری به مسلمان بودن او نمی‌شود. همچنین بحث پیچیده‌تری در *ویر ـ زارا* (۲۰۰۴) به کارگردانی یاش چوپرا در جریان است؛ جایی که اختلاف مذهبی ـ به عنوان یکی از اختلاف‌های بی‌شمار میان مردم ـ وجود دارد و به جای اینکه اختلاف را محلی برای کشمکش و درگیری

1. Ghulam-e-Mustafa
2. Parto Ghosh
3. Nana Patekar
4. Sanjay Gadhvi

بدانیم، باید آن را به رسمیت شناخت. این فیلم بر شباهت‌های دیگری که میان مردم وجود دارد، تأکید می‌کند که در این مورد، پنجابی بودن است. پنجابی بودنِ یک خانوادهٔ مسلمان اهل پاکستان و پنجابی بودن یک خانوادهٔ هندوی اهل هند. در این فیلم سیک‌ها که پنجابی هم هستند به عنوان میانجی میان هندوها و مسلمانان عمل می‌کنند. با اینکه جامعهٔ آنها به دلیل تجزیهٔ هند نابود شد و برایشان دشوار است که بتوانند به مکان‌های مقدسشان در پاکستان بروند ولی آنها به گونه‌ای نشان داده می‌شوند که هیچ خشم و اوقات‌تلخی‌ای از خود بروز نمی‌دهند. دایهٔ سیکِ زارا [زهرا]، خانوادهٔ او را مانند خانوادهٔ خودش می‌داند و روحانی سیک هم به ویر می‌گوید عشق زارا به گونه‌ای است که می‌تواند بر روی همه تأثیر بگذارد. ویر احتمالاً یک سیک است؛ چون گردبندی بر گردن انداخته که نشان می‌دهد او چنین است. با این حال به نظر می‌رسد دایی و عمه‌اش که او را بزرگ کرده‌اند، هندوی پنجابی و هندوی اهل جنوب هند باشند. بخشی از مسائلی که بر سر راه این دو عاشق قرار می‌گیرد به یک آدم بدنهاد نسبت داده می‌شود و البته به دولت‌هایی نیز ربط دارد که آنها را از هم جدا می‌کنند. سرانجام این دو عاشق با یاری یک وکیل مسلمان پاکستانی، می‌توانند بر این موانع غلبه کنند. شاید تنها یاش چوپرا ـ یک تهیه‌کنندهٔ بزرگ در هند ـ بتواند چنین ریسک مهمی بکند. *ویر ـ زارا* برخلاف فیلم‌های پرفروش و معمولی‌اش، توانست همهٔ جوایز سینمایی را در همان سال از آنِ خود کند و یاش چوپرا به یک میهمانی ناهار دعوت شد که در آن با رئیس‌جمهور پاکستان، ارتشبد مشرف دیدار داشت و یک گروه، بخشی از موسیقی فیلم را در آن جلسه نواختند.

چنین فیلم‌هایی نشان می‌دهند که سینمای هند از به تصویر کشیدن اشراف‌زادگان اوتار پرادش دور شده و به سوی مسلمانان طبقهٔ کارگر و سکولار میل پیدا کرده است و ـ به نظر من برای نخستین‌بار است که ـ

مسلمانان پنجابی را نشان می‌دهد؛ گرچه بسیاری از آنها همچنان به غایت آدم‌های ثروتمندی‌اند. با این حال خیلی زود است بدانیم که این روند در فیلم هندی و در به تصویر کشیدن مسلمانان قرار است به یک گرایش بدل شود یا نه.

ملاحظات آخر

همان‌طور که در بالا اشاره شد، این فیلم‌ها دربارهٔ اسلام، به عنوان بنیان فرهنگ (زبان، ادبیات، موسیقی، پوشش و...) هستند و معمولاً هیچ اشاره‌ای به مذهب به منزلهٔ عقیده نمی‌کنند و کاری به تدین و اعمال عبادی آن ندارند. ژانرهای اسلام‌گون به ندرت غیرمسلمانان را نشان می‌دهند و زمانی هم که این کار را می‌کنند، همواره نشان می‌دهند که مسلمانان نسبت به هندوها احترام می‌گذارند و هرگز به یک مذهب بی‌احترامی نمی‌کنند. بسیاری از مسلمانان به عنوان چهره‌هایی مذهبی به تصویر کشیده می‌شوند؛ چهره‌هایی از یک فرهنگ گسترده که بر اساس تعصب دینی، جایگاه والایی دارند. بازنمایی مسلمانان در ژانرهای غیراسلام‌گون، اغلب مشکل‌آفرین است؛ همان‌طور که بازنمایی سینمای هند از همهٔ گروه‌ها، به جز هندوهای هند شمالی، چنین است.[1]

اعتبار واقعی این بازنمایی در اهمیت خودِ سینما نهفته است. سینمای هند بر تصاویر و بازنمایی‌های فرهنگ عامه‌پسند تسلط دارد و تا حد زیادی منبع فانتزی برای کل کشور و تماشاگران وسیع سینمای هند در فراسوی آب‌هاست. این گفته اغراق‌آمیز نیست که بخش وسیعی از دیدگاه‌هایی که دربارهٔ مسلمانان وجود دارد، احتمالاً برگرفته از تصاویر و بازنمایی‌هایی است که در فیلم‌های مسلمانان و غیرمسلمانان دیده‌ایم و همین‌هاست که به ذهنیت تماشاگران شکل داده است.

---

۱. بنگرید به: مقالهٔ *اهل دین و اهل دنیا در فیلم هندی* در همین مجلد.(م.)

مسلمانانی که از نیروی این تصاویر آگاه هستند و می‌دانند که سینما آنها را چگونه نشان می‌دهد، نسبت به این مسئله مقاومت می‌کنند. برخی از مسلمانان به طور کلی صنعت سینما را نکوهش می‌کنند و معتقدند سینما و آدم‌های آن، حرف دل مسلمانان هندی را نمی‌زنند.[۱] این گروه به نحوهٔ نشان‌دادن جماعت مسلمانان در فیلم‌ها اعتراض دارند؛ چه دربارهٔ مسائل طلاق و متارکه، چه مسائلی که اصالت تاریخی ندارند و در تناقض با حساسیت‌هایی‌اند که جوامع مسلمان امروزه با آن درگیرند.[۱۷]

ولی بخش‌هایی از جوامع مسلمان هند و مخاطبان بین‌المللی فیلم هندی، چنین تصاویری را پسندیده‌اند که در این زمینه به‌ویژه *ویر ـ زارا* را می‌توان مثال زد. بسیاری از مردم جوامع مختلف، از آنچه اقبال مسعود *وقار فرهنگی* مسلمانان اوتار پرادش می‌نامد، لذت می‌برند و یقیناً بسیاری که جدیداً با سینمای هند برخورد داشته‌اند، این فیلم‌ها را آثار خوشایندتری ارزیابی می‌کنند تا دیدگاه‌هایی که نسبت به هند مدرن وجود دارد.

سینمای هند، اسلام را یک معضل نمی‌داند و به جای آنکه آن را سیاسی کند یا دینی بداند که می‌خواهد عالم‌گیر شود، آن را درون بافتی اسلام‌گون ارائه می‌دهد. همهٔ مسلمانانی که در فیلم‌های هندی می‌بینیم، ریشه در آسیای جنوبی داشته و ارتباطاتی با دیگر کشورهای اسلامی دارند که تقریباً همیشه به تروریسم ربط دارند؛ به‌ویژه پاکستان و نواحی خلیج فارس. منبع مهم دیگرِ تنش، ارتباط عاطفی میان هندوها و مسلمانان است که تنها زمانی رخ می‌دهد که این تنش‌ها نقش مهمی در داستان فیلم داشته باشد (مانند *بمبئی* ساختهٔ مانی رتنام، ۱۹۹۵ و *ویر ـ زارا*). به عبارت دیگر، اسلام به عنوان

---

۱. گفت‌وگوی مشهوری میان شابانا عظمی (بازیگر و فعال اجتماعی مسلمان هندی) با امام بخاری مسجد جامع هند وجود دارد که در آن این شخصیت دینی به جای پاسخگویی به پرسش شابانا، می‌گوید: «من به یک فاحشهٔ رقصنده و آوازه‌خوان پاسخ نمی‌دهم». شابانا هم در برابر ژورنالیست‌ها مدعی شد که این نشان می‌دهد امام بخاری یک مسلمان واقعی نیست؛ چون به زنان، هنرمندان و لیبرال‌ها بی‌احترامی کرد.

فرهنگ و عقیده، *پذیرفتنی* است ولی مسائل جوامع بین‌المللی و ارتباط درون‌گروهی همچنان و به شدت حساسیت‌برانگیز است.

گرچه این نوشتار، آن‌طوری که ذکر شده، دربارهٔ به *فیلم درآوردن خدایان*[1] نیست ولی مسئله‌ای را مطرح می‌کند که همهٔ بینندگان باید با آن روبه‌رو شوند؛ یعنی چگونه تصاویر فیلم هندی، تصویری عمومی از یک مسلمان را در جوامع دیگر ارائه می‌دهد و تأثیری که این تصاویر بر جامعهٔ خودشان می‌گذارد، چگونه است؟ به نظر می‌رسد تصاویر، از منظر بخشی از جامعه‌ای که این فیلم‌ها را می‌بینند (تهیه‌کنندگان سینما و تماشاگر مسلمان)، همواره حائز اهمیت‌اند؛ برای همین، در ماه رمضان هیچ فیلم مهمی در سینماها اکران نمی‌شود، هرچند که نمی‌توان مدرکی برای اثبات این مدعا ارائه کرد. تماشاگر مسلمان در آن سوی آب‌ها، به‌ویژه در خلیج فارس و انگلستان قابل توجه‌اند و تعدادشان زیاد است. این مسئله تا حدودی روشن است که تصویری که از یک اقلیت نشان داده می‌شود، اغلب اغراق‌شده و هدفدار است. امروزه سینما با این مسئله دست و پنجه نرم می‌کند که چگونه اختلاف‌ها را به تصویر بکشد و این اختلاف‌ها را چگونه می‌شود با اندیشهٔ یک ملت و در واقع مخاطبِ وسیع‌تر یکی کرد؛ همان‌طور که فیصل دِوْجی[2] (۱۹۹۲) اشاره می‌کند:

> یک مسلمان... نمایانگر اضطراب بنیادینی است که فی‌نفسه در ملی‌گرایی وجود دارد: ملت یعنی چیزی که غیر قابل دستیابی است.

---

۱. تعریض نویسنده است به نام کتاب *Filming the Gods* که دو مقالهٔ پیوست (*اسلامی کردن فیلم/اهل دین و اهل دنیا در فیلم هندی*) از آن برگزیده شده است.(م.)

2. Faisal Devji

پی‌نوشت‌ها

1. For more on Gujaratis and cinema see Mehta 1993.
2. For a lively, chatty biography of Mehboob see Reuben 1994.
3. As the ottoman Empire was founded only in the fifteenth century, I am not sure in what historical period the film is set.
4. Including King 1994, Lelyveld 1994, Rai 2001, 2005, Shackle and Snell 1990.
5. *9 junglee,* dir. S. Mukheriee, 1961, is in Urdu, according to its censor certificate.
6. This is not to say there has not been a significant Hindi component in Hindi cinema. Writers such as Radheshyam Kathavachak (b. 1890) have actively promoted Hindi, and Trivedi (forthcoming) counterbalances Kesavan 1994 which argues for the Urdu roots of the cinema.
7. Jatindra Nath Mitra "A review of Indian Pictures," *Filmland,* Puja issue, 1934.
8. The Orientalist features are not necessarily to be associated with the film's German director, who made many hit films in India outside this genre, including the realist social *Acchut Kanya* in 1936.
9. Advertisement, *Times of India* 20 March 1929, quoted in Mukhopadhyay 2004: 69.
10. Urvi Mukhopadhyay drew my attention to the written statement of Mr Mukandi Lola, Bar-at-Law, Dpty President, United Province's Legislative Council, to the Indian Cinematograph Enquiry Committee, 1927-8, 362 in File no. V/26/970/3, OIOL.

11. Mukhopadhyay 2004: 96 from papers in the rational Archives New Delhi.

12. Such as *Devdas,* Bimal Roy, 1955, and *Sahib, bibi our gbulamIKing, queen and knave,* Abrar Alvi, 1961. See Chakravarty 1993: 261-305 for a longer account of the history of the courtesan film.

13. See Kasbekar 2000 on viewing dances.

14. See also Uberoi 1997 on podoerotics.

15. See Dwyer 2000a on the importance of the star in Hindi films.

16. Interview with Nasreen Kabir, *Mabel,* Hyphen Films.

17. RICC 41 mentions objections being made to famous Muslim women, usually historical figures, being shown out of *purdah* as they object to showing anyone venerated as holy. A.R. Kardar (see above), a Muslim writes an article 'Why I don't direct "Muslim subjects," explaining it is simply too much trouble. *The Mirror* 29 Sept. 1940.

یادنامه

۱۹

رسانه و دین: نویدهای زندگی‌نامه‌نویسی فرهنگی

دانیل استوت
مهدی منتظرقائم

مطالعهٔ بُعد معنوی زندگی یک دانشمند نه تنها می‌تواند به ما امکان آن را دهد تا عقاید وی را در درون متن تجارب شخصی و فرهنگی آنها بررسی کنیم، بلکه ما را با روش زندگی‌نامه‌نویسی فرهنگی نیز آشنا می‌کند؛ روشی که نوید بسیار بزرگی برای مطالعهٔ رسانه و دین دارد. روش زندگی‌نامه‌نگاری بر آن است که یک نظریه را به بهترین نحو می‌توان با درافکندن وسیع‌ترین تور بر تجارب نظریه‌پرداز مربوطه درک کرد. این فرایند در مطالعات رسانه‌ای ارزشمند است؛ چرا که ادراک کنونی ما از چگونگی اثرگذاری دین بر این حوزه هنوز به اندازهٔ دیگر رشته‌هایی که چنین مطالعاتی در آنها از تاریخی طولانی برخوردار است (مانند جامعه‌شناسی دین، روان‌شناسی دین، انسان‌شناسی فرهنگی و نقادی اخلاقی در علوم انسانی) توسعه نیافته است. من در این مقدمه بر آن هستم تا چهار مقالهٔ زندگی‌نامه‌نگاشتی را اجمالاً معرفی کنم.[۱]

---

۱. این ۴ مقاله از ویژه‌نامه‌ای که *فصل‌نامهٔ رسانه و دین* در سال ۲۰۰۶ منتشر کرده، استخراج شده است. با این همه بنا بر اقتضای مطالب، ما مقالهٔ پنجمی را که در این ویژه‌نامه نبود از همین منبع به این مجموعه اضافه کردیم: مقاله‌ای دربارهٔ جیمز کری.(م.)

۱

مقالهٔ نخست، *رسانه همان توده است: آیین کاتولیک و کاتولیک‌گرایی مارشال مک‌لوهان*، نوشتهٔ تامس کوپر از کالج امرسون، به بطلان برخی اوهام جاری دربارهٔ دینداری مارشال مک‌لوهان می‌پردازد. کوپر معتقد است مک‌لوهان پیش از تحصیل در کمبریج به کاتولیسیسم گرویده است، برخلاف اعتقادی که بسیاری دارند. همچنین، این باور که مک‌لوهان دین را بخش‌بندی کرده بود و آن را از فلسفهٔ عمومی‌اش جدا می‌کرد، شایستهٔ بررسی است. کوپر بر آن است که ایمان بر آثار مک‌لوهان «سایه انداخته بود» و مک‌لوهان چونان یک «شخص واحد، ناخودآگاه، بسیار بیش از آنچه خود می‌پنداشت در حال کاویدن فرهنگ‌پذیری و باورمندی‌های خود بوده است». کوپر، همچنین، بر این باور است که هرچند مک‌لوهان اساساً به داشتن دانشی تحسین‌برانگیز در ادبیات انگلیسی شناخته می‌شود، عمق مطالعات الاهیاتی وی نیز به اندازهٔ بسیاری کشیشان کاتولیک بوده است. نویسنده در بخشی از مقالهٔ خود، با نام *شکاف‌های حائل‌های تفکیک*، اصرار دارد که هرقدر در پی اثرات مباحث دینی در آثار مک‌لوهان بگردیم باز هم آنها را خواهیم یافت و بنابراین قابل دفاع نیست که، مطابق باورهای جاری، باور کنیم وی می‌توانسته مرزی بین دینداری و اندیشه‌ورزی خود ایجاد کرده باشد. باورهای مک‌لوهان دربارهٔ رسانه‌ها به منزلهٔ امتداد *بدن* که دارای قابلیت‌های الکتریکی[1] هستند و یک دهکدهٔ جهانی[2] را ایجاد می‌کنند، نشان‌دهندهٔ استفاده از استعاره‌هایی هستند که می‌توان ریشهٔ آنها را به الاهیات مسیحی نسبت داد. نویسنده در بخش پایانی مقالهٔ خود بحث ارزنده و آگاهی‌بخشی را دربارهٔ رفتارهای دینی به شدت شخصی مک‌لوهان، شامل دعاها و شعائر وی و ارتباطاتش با مریم مقدس(س)،

---

1. electrical properties
2. global village

ارائه می‌کند. مطالعهٔ حریم خصوصی مک‌لوهان معرفت تازه‌ای برای شناخت وی، آنچنان که در اذهان است، به دست می‌دهد.

۲

لَنس استریت از دانشگاه فوردهام در مقالهٔ دوم، *ریشه‌های یهودی تفسیر فرهنگی نیل* پستمن، ابعاد دینی نوشته‌های یکی از اثرگذارترین منتقدین فرهنگی جامعهٔ آمریکا را بررسی می‌کند. مطابق نظر استریت، نیل پستمن، هرچند فردی مقید نبوده، ولی خود را مذهبی می‌دانسته و استعاره‌ها، نمادها و داستان‌های یهودی در نوشته‌ها و سخنرانی‌های وی نمایان بوده است. همچنین، رساله‌های پستمن دربارهٔ اهمیت کلمه، نقائص فرهنگ تصویری[1] و نوید بزرگ تعلیم و تعلم در بستر ریشه‌های یهودی وی روییده‌اند. تلاش موشکافانهٔ استریت به‌ویژه از آن جهت ارزشمند است که پستمن می‌کوشید تا دنیاهای دینی و حرفه‌ای‌اش را از هم تفکیک کند. استریت با درگذشتن از شخصیت ظاهری و عمومی پستمن، چندین تجربهٔ دینی را کشف می‌کند که ما را در تحلیل شکّاکیت پستمن نسبت به رسانه‌های الکترونیکی کمک می‌کنند. این تجربه‌ها در خلال بحثی آموزنده دربارهٔ خانواده، کودکی و تحصیلات پستمن عرضه می‌شود. مقالهٔ مزبور با یک بحث اندوهبار دربارهٔ تلاش پستمن برای به هم پیوستن اهداف علوم اجتماعی و الاهیات اخلاقی به پایان می‌رسد.

این مقالات، حتی به تنهایی، افزوده‌ای ارزشمند برای ادبیات مطالعات رسانه‌ای‌اند. باری، این نوشتارها فرصتی هستند برای نشان‌دادن فرصت‌های پژوهشی منحصربه‌فرد مرتبط با زندگی‌نامه‌نویسی فرهنگی. ماهیت کل‌نگر این روش نشان می‌دهد که احتمالاً برای مطالعات آتی رسانه‌ها و دین نویدهای بسیاری دارد.

---

1. image culture

۳

والتر اُنگ، یک متکلّم کاتولیک، موضوع مقالهٔ *بسترهای ایمان: شالودهٔ دینی فرهنگ نوشتاری و شفاهی والتر اُنگ* به قلم پل ای. سوکاپ از دانشگاه سانتاکلارا است. نوشته‌های اُنگ دربارهٔ انتقال تاریخی از [ارتباطات] گفتاری به نوشتاری مبنای تحلیل‌های رایج در این خصوص است. سَوکاپ بر آن است که اُنگ هرگز اندیشه‌ورزی‌اش را از احساسات دینی‌اش جدا نساخته یا اگر هم چنین کرده بسیار به ندرت بوده و از این‌رو، تأثیرات دین بر اندیشه‌های وی را همراه با پیگیری زندگانی این دانشمند از اوایل بزرگسالی تا دوران گرایش‌های یسوعی و تا بعدها در ایام دانشگاه سنت‌لوییس و هاروارد، جایی که استاد راهنمای پایان‌نامهٔ فوق‌لیسانسش مارشال مک‌لوهان بود، تعیین و تحلیل کرده است. اُنگ به رابطهٔ اکمالی بین علم و دین باور داشت، رابطه‌ای که به پیوستگی منحصر به فرد مسیحیت، ذهن انسان و ارتباطات منجر می‌شود. هرچند برای خواندن و فهمیدن نوشته‌های اُنگ نیاز به شرکت در کلاس‌های دینی نیست، چنین دانشی به فهمیدن دقایق و نوآوری‌های اُنگ کمک بسیاری می‌کند.

۴

مقالهٔ چهارم، *دین‌گروی‌های ژاک ایول و الاهیات پروتستان*، نوشتهٔ کلیفورد کریستینز از دانشگاه ایلینوی است. وی معتقد است تفکر دیالکتیکی دربارهٔ جامعه‌شناسی و الاهیات، کلید درک اندیشه‌ورزی ایول است. ایول یکی از اثرگذارترین فیلسوفان قرن بیستم بود و نوشته‌هایش دربارهٔ جامعهٔ فناورانه در بین مجموعه‌نوشته‌های مربوط به ارتباطات جمعی و نقد فرهنگی جایگاه برجسته‌ای دارد. اگرچه وی مارکسیسم و تفکر انجیلی را هرگز با هم درنیامیخت ولی به باور مسیحیان، آثار وی از چالش مزبور برای فهم این

جهان‌بینی‌های رقیب سود برده است. ایول کهن‌کیشی نوین[1] کارل بارت[2] و نیز نوعی دین شخصی و اشراقی را باور داشت. مفهوم فناوریِ[3] ایول را نمی‌توان بدون توجه به این منابع اثرگذار به درستی فهمید:

> شناختن ایول به عنوان یک جامعه‌شناس برای برقراری ربط و فصل اولیه با وی کافی است ولی برای این منظور مباحث الاهیاتی حیاتی است.

مقالهٔ کریستینز به عنوان یک زندگی‌نامهٔ فرهنگی، پربار است و خط سیر ایول از جوانی و گرایش به مارکس در دوران سختی‌های اقتصادی در بوردوی فرانسه، تا اوایل بزرگسالی وی و گرویدنش به مسیحیت را پیگیری می‌کند. این مقاله با عباراتی دربارهٔ پیچیدگی و اصالت نوشته‌های ایول که برخی آنها را الهام‌آمیز می‌دانند، به پایان می‌رسد.

زندگی‌نامه‌نویسی فرهنگی: فرصت‌های جدید برای مطالعهٔ رسانه‌ها و دین

زندگی‌نامه‌نویسی، تاریخی طولانی در علوم انسانی دارد. در جامعه‌شناسی نیز مکتب شیکاگو از این روش برای مطالعهٔ زندگی جماعت‌ها در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ بهرهٔ بسیار برد. به هر حال، رواج رویکردهای کمّی و روش‌شناسی علمی، مطالعات مبتنی بر زندگی‌نامه‌نویسی را در طول بخش بزرگی از قرن بیستم به محاق فرو برد. اخیراً این روش به دلیل آنکه داده‌های پیمایشی، بسیار دور و منفکّ از زندگی در حال جریان تلقی می‌شوند، بازگشته است. تعریف اساسی دنزین از زندگی‌نامه به منزلهٔ تاریخچهٔ زندگانی یک فرد، اکنون به یک ژانر فرعی گسترش یافته است: *زندگی‌نامهٔ فرهنگی*، روشی است که پژوهشگران با استفاده از آن در جست‌وجوی آزمودن و تبیین جزئیات زندگی فرد در درون متن آن هستند.

---

1. neo-orthodoxy
2. Karl Barths
3. la technique

درست نخواهد بود اگر بگوییم زندگی‌نامه‌نویسی در مطالعات ارتباطات جمعی رونق یافته است. البته استثناهایی نیز دیده می‌شوند: برای نمونه کتاب *ارتباطات و تاریخ*[1] (هیز، ۱۹۸۸) که با غنایی روشنگرانه به زندگی لوییس مامفورد می‌پردازد. کتاب *تاریخ مطالعات ارتباطی*[2] اورت راجرز (۱۹۹۴) نیز شامل عناصری از زندگی‌نامه‌نویسی فرهنگی است؛ به‌ویژه در فصل بسیار محققانه و روشنی‌بخش مربوط به زندگانی ویلبر شرام. هرچند مقاله‌های عالمانهٔ کَری (۱۹۶۷، ۱۹۸۱) دربارهٔ مک‌لوهان، اینیس و مامفورد را نمی‌توان فی‌نفسه آثاری از زندگی‌نامه‌نویسی فرهنگی دانست، این نوشته‌ها نیز اطلاعات زیادی دربارهٔ تاریخچهٔ زندگی فکری دانشمندان مزبور دارند.

این علاقهٔ تجدیدشده به زندگی‌نامه‌نویسی برای رشتهٔ فرعی و در حال ظهور رسانه و دین بسیار به‌هنگام است. همان‌گونه که کِری ابراز می‌دارد، با وجود پیشرفت‌های قابل‌توجه در سال‌های اخیر، «دین احتمالاً مغفول‌مانده‌ترین موضوع در ارتباطات» است. البته در طول دههٔ گذشته نشریات آکادمیک جدید، کتاب‌های عالمانه، مراکز پژوهشی و کنفرانس‌های بین المللی ایجاد شده‌اند ولی هنوز این حوزهٔ [علمی] از آن سطح از حمایت نهادینی که رشته‌هایی مانند انسان‌شناسی فرهنگی، فلسفه یا جامعه‌شناسی دین برخوردارند، بهره‌مند نشده است. دانش ناکافی دربارهٔ دین تطبیقی و نیز تمایل به جانبداری‌های خاص، رشد این حوزهٔ علمی را تا کنون کند کرده است. به هر حال، زندگی‌نامه‌نویسی فرهنگی می‌تواند ما را، با مطالعهٔ نقش دین در زندگانی نظریه‌پردازانِ تثبیت‌شدهٔ مطالعات رسانه‌ای، به درک و فهم بهتری از نقش و اثرگذاری دین در تحقیقات ارتباطی رهنمون گردد.

---

1. *Communications and History*

۲. این کتاب به قلم دکتر غلامرضا آذری با نام *تاریخ تحلیلی علم ارتباطات* به فارسی برگردانده شده و در سال ۱۳۸۷ توسط انتشارات دانژه در دو جلد منتشر گردیده است.(م.)

پس، امید می‌رود زندگی‌نامه‌نویسی فرهنگی بتواند مطالعهٔ یک موضوع حساس از منظر برخی افراد را با استفاده از روشی شناخته‌شده ممکن سازد. زندگی‌نامه‌نویسی، چونان یک مسیر متفاوت در مطالعهٔ رابطهٔ رسانه و دین، اعتبار فراوانی به عنوان یک روش بین‌رشته‌ای دارد. نیل به آگاهی‌های بزرگ بعضاً نیازمند طی کردن مسیرهای پیچ در پیچ است و ماهیت کل‌نگر روش زندگی‌نامه‌نویسی امکان آزمودن پدیده‌های دینی را به نحوی فراهم می‌کند که احتمالاً با استفاده از روش‌های دیگر علوم اجتماعی به این راحتی مقدور نبوده است.

البته صحیح نیست که زندگی‌نامه‌نویسی را تنها همچون یک مسیر روش‌شناختی فرعی یا جانبی برای نزدیک شدن به موضوعات سخت و حساس بدانیم: این روش در مطالعهٔ دین و رسانه مزیت‌های بسیاری دارد که در گذشته مورد غفلت محققان بوده‌اند. این مزایا شامل موشکافی‌های عالمانه،[1] اکتشاف[2] و نشان‌دادن مفروضات دینی هنرمندان مورد مطالعه است.

موشکافی‌های عالمانه

دقت و موشکافی لازمهٔ روش زندگی‌نامه‌نویسی است؛ توجّه به جزئیات و نوشتاری ظریف. نویسندگان مقالاتی از این دست، روابط پیچیده بین نظریه‌های ارتباطات و زندگی دینی را بررسی کرده‌اند. چنین وظیفه‌ای، همان‌گونه که رینولدز (۲۰۰۵) می‌گوید، نوعی از زندگی‌نامه‌نویسی را می‌طلبد که «از نظر جزئیات بافتاری بسی غنی‌تر از زندگی‌نامه‌نویسی‌های سابق است». در مقالات از این دست [مانند آنچه در مقالهٔ کاتولیسیسم مک‌لوهان آمده است]، نویسندگان از منابع بسیاری نقل کرده‌اند و موضوعات خود را در درون بافت‌های متنوع شخصی، اجتماعی و فرهنگی

1. scholarly rigor
2. discovery

قرار داده‌اند. از این‌رو، دقت موشکافانه ابزاری است که با استفاده از آن زندگی‌نامه‌نویسی، لایه‌های پیچیدگی را پس زده و مفاهیم بنیادین نظریه‌ها را آشکار می‌سازد.

چنین دقت موشکافانه‌ای در کتاب استرایکر مانسون و وارن (۱۹۹۷) با نام *جیمز کری: مجموعهٔ انتقادی*[1] نیز مشهود است. مباحث مربوط به پس‌زمینهٔ کاتولیکی ایرلندی کری، ارتباط میان نگرش آیینی وی به ارتباطات با باورهای مذهبی نهادینه‌شده در اوایل کودکی وی را نشان می‌دهد. همچنین، کتاب *لوییس مامفورد: یک زندگی*[2] نوشتهٔ میلر (۱۹۸۹) ریشه‌های فکری مفهوم شورش و تمرّد[3] یا توان جامعه برای مقاومت در برابر تکنولوژی در افکار مامفورد را ریشه‌یابی کرده است. میلر بر آن است که این ایده را با در نظر گرفتن یک عمر مبارزهٔ مامفورد فیلسوف برای تلفیق ذهنیت و عینیت بهتر می‌توان درک کرد. چنین اکتشاف‌هایی جز از طریق مطالعات همه‌جانبهٔ تاریخی امکان وقوع نمی‌یافتند.

اکتشاف

مزیت دیگر روش زندگی‌نامه‌نویسی فرهنگی به اکتشاف مربوط می‌شود؛ چرا که احساسات دینی به شیوه‌هایی غیرمنتظره یا در شرایط ناگزیر تجلّی می‌یابند. در گذشته چنین تصور می‌شد که قوی‌ترین شکل از اثرات دین را می‌توان در بافت نهادی وابستگی به کلیسا یا در درون عبادتگاه‌ها مشاهده نمود ولی زندگی‌نامه‌نویسی فرهنگی بر آن است که دین به طور غیرمستقیم و نیز به نحوی بیشتر شخصی تا عمومی بر زندگی افراد تأثیر می‌گذارد. این وضعیت را می‌توان در کتاب رینولدز (۱۹۹۵) با نام *آمریکای والت ویتمن:*

1. *James Carey: A Critical Reader*
2. *Lewis Mumford: A Life*
3. insurgency

یک *زندگی‌نامهٔ فرهنگی*[1] مشاهده کرد. این کتاب، ضمن مخالفت با اوهام ساخته و پرداختهٔ صلیبیون ضد فساد اخلاقی مانند آنتونی کامستوک که ویتمنِ شاعر را به دلیل عقایدش دربارهٔ مسائل جنسی، بی‌تفاوت در برابر دین می‌دانستند، نشان می‌دهد ارزش‌های دینی جهان مسیحی در سراسر آثار وی جریان دارد. در واقع، رینولدز (۲۰۰۵) آشکار ساخت که ویتمن بر ضدهرزه‌نگاری[2] سخن گفته و مستمع همیشگی خطبه‌ها و مراسم کلیسای پروتستان انجیلی بوده است.

همچنین، روش زندگی‌نامه‌نویسی فرهنگی دَبنی (۲۰۰۵)، در کتابش با نام *ادموند ویلسن: یک زندگی ادبی*،[3] اثرات دینی را در مواردی کشف کرده که کَمتر کسی احتمالش را می‌داده است. ویلسن که یکی از پرآوازه‌ترین منتقدین ادبی جامعهٔ آمریکاست، در دوران جوانی خود علایم متضادی دربارهٔ دین دریافت کرد و در نتیجه در طول همهٔ عمرش به انکار خدا پرداخت. با وجود این و بر بنیان آموزش‌های کلیسای پرزبیتری[4] و کالونی[5] خود در بیشتر آثارش به تبلیغ غیرمستقیم دینداری پرداخته است. نکتهٔ اصلی این است که زندگی‌نامه‌نویسی فرهنگی غالباً تعاریف وسیع‌تری را از دین و نیز آنچه می‌توان تجربهٔ دینی نامید، عرضه می‌کند.

نشان‌دادن مفروضات دینی هنرمندان

کتاب‌های مربوط به ویتمن و ویلسن نشان می‌دهند که زندگی‌نامه‌نویسی فرهنگی نه تنها می‌تواند درک ما را از نظریه‌ها عمیق‌تر سازد، بلکه ما را قادر می‌سازد تا دربارهٔ ذهن هنرمند و دانشمند مورد مطالعه نیز بیشتر بیاموزیم. این مسئله که دین چگونه فرد هنرمند را وا می‌دارد تا مخاطبانش را به سوی

1. *Walt Whitman's America: A Cultural Biography*

2. pornography

3. *Edmund Wilson: A Life in Literature*

4. Presbyterian

5. Calvinist

یک زندگانی اخلاقی متعالی‌تر ترغیب کند، هنوز به طور کامل کاویده نشده است. پرسش مزبور دربارهٔ تعدادی از هنرمندان، نظیر جان آپدایک پرسیده شده است. این زندگی‌نامه‌ها به چگونگی اثرگذاری عالَم قدسی بر هنرمند در درون برخی *جماعت‌ها* می‌پردازند. خود آپدایک برای کشیش‌شدن دوره دید ولی به هاروارد رفت تا ادبیات انگلیسی بخواند و در آنجا هم نوشته‌های کیرکگور، بارت و تیلیش در متن جماعت شخصی استادان و دانشجویان تنیده شده بود. بدین‌ترتیب، خطابه[1] به ابزار ثابت رمان‌های وی تبدیل شد.

در *زندگی‌نامهٔ ویتمن* اثر رینولدز (۱۹۹۵) نیز حالات دینی این شاعر در مجموعهٔ شعری *برگ‌های* سبز به یک جماعت منتسب شده است؛ جماعت بروکلین در دههٔ ۱۸۵۰ و تکثرگرایی دینی پررونق آن: جایی که ویتمن در دوران جوانی خود از بازار مکارهٔ ایده‌های آن بهره‌ها برده بود. همچنین، زندگی‌نامهٔ فرهنگی مارک روثکو[2] به قلم برسلین (۱۹۹۳) نیز رابطه‌ای بین *شمایل‌نگاری*[3] روحی این نقاش با جماعت دانشگاهی سال‌های شورش‌گری سیاسی‌اش در دانشگاه ییل را دریافته است. روش زندگی‌نامه‌نویسی ابزار تثبیت‌شده‌ای در مطالعات مربوط به هنرهای سنتی مانند ادبیات، نقاشی و موسیقی کلاسیک است و شاید در آینده با گسترش تلاش‌های دانشمندان برای فهمیدن نحوهٔ اثرگذاری دین بر ذات و بن‌مایهٔ فیلم‌ها، برنامه‌های تلویزیونی و دیگر رسانه‌های مردم‌پسند، در مطالعات مربوط به هنرهای مردم‌پسند ظهور و کاربرد افزون‌تری بیابد.

چالش

این‌گونه مقالات در یک سطح، می‌خواهد آگاهی ما نسبت به میراث دینی افرادی چون جیمز کری، مارشال مک‌لوهان، ژاک ایول، والتر اُنگ و نیل

---

1. sermon
2. Mark Rothko
3. iconography

پستمن را وسعت بخشند. مقالات از این دست منظری منحصربه‌فرد دربارهٔ توسعهٔ نظریه‌ها را عرضه می‌کنند که غالباً در تحقیقات رسانه‌ای امروز مفقود است. ایده‌ها و باورهای مطرح‌شده، حاوی پیشنهادهایی برای جهت‌گیری‌های آتی تحقیقاتی‌اند. مهم‌تر از همه اینکه دین در نوشته‌های این فیلسوفان/ نظریه‌پردازان برجسته و چشمگیر است و می‌تواند به انحای مختلف، مستقیم و نیز غیرمستقیم، بر نظریه‌ها اثر بگذارد. پژوهش‌های آتی نباید خود را فقط به مطالعهٔ نظریه‌پردازان و هنرمندان محدود کنند. تحقیقات مبتنی بر زندگی‌نامه‌نویسی فرهنگی حتی برای مطالعهٔ آحاد مخاطبان نیز ضروری هستند. چنین مطالعاتی سنت فعلی مخاطب‌پژوهی کیفی را تکمیل کرده و اهمیت بیش از پیشی به مطالعات فردمحور خواهد داد.

کتابنامه

Breslin, J. E. B. (1993), *Mark Rothko: A Biography*, Chicago: University of Chicago Press.

Carey, J. (1967), Harold Adams Innis and Marshall McLuhan, *Antioch Review, 27*, 5-39.

Carey, J. (1981), "McLuhan and Mumford: The Roots of Modern Media Analysis," *Journal of Communication, 30*, 162-178.

Carey, J. (2002), "Preface," *Journal of Media and Religion*, 1, 1-3.

Chamberlayne, P., Bornat, J., & Wengraf, T. (2000), "Introduction: The Biographical Turn," in P. Chamberlayne, J. Bornat, & T. Wengraf (Eds.), *The Turn to Biographical Methods in Social Science: Comparative Issues and Examples* (pp.1-30), New York: Routledge.

Dabney, L. M. (2005), *Edmund Wilson: A Life in Literature*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

Denzin, N. K. (1989), *Interpretive Biography*, Newbury Park, CA: Sage.

Detweiler, R. (1989), *Breaking the Fall: Religious Readings of Contemporary Fiction*, Louisville, KY: Westminster John Knox Press.

Heyer, P. (1988), *Communications and History: Theories of Media, Knowledge, and Civilization*, New York: Greenwood.

Miller, D. L. (1989), *Lewis Mumford: A Life*, New York: Weidenfeld & Nicolson.

Reynolds, D. S. (1995), *Walt Whitman's America: A Cultural Biography*, New York: Knopf.

Reynolds, D. S. (2005), *The Humanities Crisis: Biography to the Rescue*, Retrieved December 1, 2005, from: http://www.thehamptons.com.

Rogers, E. (1994), *A History of Communication Study: A Biographical Approach*, New York: The Free Press.

Rustin, M. (2000), "Reflections on the Biographical Turn in Science," in P. Chamberlayne, J. Bornat, & T. Wengraf (Eds.), *The Turn to Biographical Methods in Social Science: Comparative Issues and Examples* (pp.33-52), New York: Routledge.

Stryker Munson, E., & Warren, C. A. (Eds.), (1997), *James Carey: A Critical Reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Yerkes, J. (Ed.), (1999a), *John Updike and Religion*, Grand Rapids, MI: Eerdmans.

Yerkes, J. (1999b). "The Religious Consciousness in John Updike's Literary Vision," in J. Yerkes (Ed.), *John Updike and Religion* (pp.3-6). Grand Rapids, MI: Eerdmans.

۲۰

رسانه همان توده است:
آیین کاتولیک و کاتولیک‌گرایی مارشال مک‌لوهان

تامس کوپر
شهریار وقفی‌پور

فرضیات متعارضی دربارهٔ اعتقادات کاتولیکی مارشال مک‌لوهان ارائه شده است:

الف) اینکه او کاتولیکی تفکیک‌گرا[1] بود که اعتقادات جزئی‌اش را از تفکر دانشگاهی‌اش جدا نگه می‌داشت؛[2]

ب) اینکه اعتقادات کاتولیکی او فراگیر و جامع بود و از همین‌رو، آموزهٔ *دهکدهٔ جهانی* او اشتیاقی برای یک بدنهٔ جهانی است و خود او نیز تیار دو شاردنی[3] مستتر است؛

---

1. compartmentalized catholic

۲. در اصل متن آمده است که «اعتقادات یکشنبه‌اش را از تفکر دوشنبه ـ تا ـ شنبه‌اش جدا نگه می‌داشت». اصطلاح sunday belief به معنای اعتقادات جزئی (در برابر کلی) است، اعتقاداتی که محدود به صورت مذهب است و کلیت زندگی را دربرنمی‌گیرد و می‌توان گفت امری تفننی است. از آنجا که مشخص‌ترین صورت جزئی‌ماندن مذهب کاتولیک، صرف رفتن به کلیسا در روزهای یکشنبه است، نویسندهٔ مقاله جملهٔ مذکور را در اشاره به این موضوع آورده است.(م.)

۳. Teilhard de Chardin؛ پیر تیار دو شاردن (۱۹۵۵ـ۱۸۸۱)، فیلسوف و دیرینه‌شناس ژزوییت فرانسوی. او با درآمیختن علم و مسیحیت، این نظریه را مطرح کرد که انسان از نظر ذهنی و اجتماعی به سوی کمال معنوی در حرکت است. در زمان حیاتش، کلیسای کاتولیک رومی آثار

پ) اینکه مک‌لوهان دانشگاهی‌ای بود که چه در نوشته‌ها و چه در درس‌گفتارها و سخنرانی‌هایش، به تمامی موضوعات، از جمله موضوعات مذهبی، می‌پرداخت، البته نه از منظر فردی که تغییر مذهب داده است؛

ت) اینکه مک‌لوهان به عنوان فردی که به آیین کاتولیک گرویده بود (به شیوهٔ چسترتن[1] و لوییس[2])، کاتولیک انجیلی (یا اونجلیست) باریک‌بین و تودار بود که نظریات دانشگاهی‌اش را با الاهیاتی تعدیل‌یافته درهم‌آمیخته بود؛

ث) اینکه آمیزه‌ای از این فرضیات صادق‌تر می‌نماید؛ اگرچه مک‌لوهان عمدتاً مقالاتش دربارهٔ باور یا اعتقاد دینی را خصوصی نگه می‌داشت و از انتشار آنها اکراه داشت. در این مقاله بر آنم که بر اساس مصاحبه‌هایی با مک‌لوهان و شماری از همکاران دانشگاهی و دوستان نزدیکش و همچنین بر مبنای پژوهشی دربارهٔ رگه‌های مذهبی در نوشته‌های مک‌لوهان، جنبه‌هایی از مک‌لوهان مریم‌گرا[3] را مطرح کنم؛ یعنی جنبه‌هایی از آن مک‌لوهانی را که متأثر از مریم و کلیسای او است و در عین حال گزارشی از سویه‌های معانی پنهان یا زیرمتن الاهیاتی اندیشه‌های مک‌لوهان را بر حسب نوشته‌هایش ارائه دهم.

گرچه عموماً مارشال مک‌لوهان، متفکر پیشرو، را کاتولیکی تفکیک‌گرا به شمار می‌آورند که دیدگاه‌های مذهبی‌اش را از تفکراتش دربارهٔ رسانه جدا

(از جمله *پدیدهٔ انسان*) و دیدگاه‌های او را خلاف مذهب اعلام کرد. آثار او عمدتاً پس از مرگش به چاپ رسیدند.(م.).

۱. Chesterton؛ نویسندهٔ داستان‌های پلیسی (خالق کارآگاه پدر براون) و رساله‌های مذهبی؛ او کاتولیکی راست‌کیش بود.(م.)

۲. Lewis؛ سی. اس. لوییس؛ نویسندهٔ داستان‌های فانتزی (خالق وقایع‌نگاری نارنیا)، علمی ـ تخیلی، رساله‌های مذهبی و اخلاقی. زبان‌شناس و از دوستان نزدیک جی. آر. آر. تالکین (خالق ارباب حلقه‌ها) که با جمعی دیگر از استادان آکسفورد حلقه‌ای فکری را تشکیل می‌دادند.(م.)

۳. marist؛ به افرادی گفته می‌شود که در هر یک از حلقه‌های تعلیمی و تبلیغی آیین کاتولیک، به‌ویژه جامعهٔ مریم که در اوایل قرن نوزدهم در لیون تأسیس شد، عضویت داشته باشند.(م.)

نگه می‌داشت؛ در واقع، اعتقادات و باورهای مذهبی‌اش بر آثارش سایه افکنده است. پژوهش مذکور به بررسی پیش‌زمینهٔ مذهبی‌ای می‌پردازد که تفکرات مک‌لوهان را شکل داده است، به گرایشش به رابطهٔ کلیسا و رسانه‌ها و اینکه باور و تجربهٔ تغییر مذهب چگونه جهان [فکری] او را دگرگون کرده است. مقالهٔ حاضر مبتنی است بر مصاحبه‌های منتشرنشدهٔ سابقم با مک‌لوهان؛ مبتنی بر نوشته‌های خود مک‌لوهان؛ و به‌ویژه، مبتنی بر نوشته‌ها و مصاحبه با آن کسانی که رابطه‌ای نزدیک و صمیمانه با مک‌لوهان داشتند، نظیر پسر بزرگش، اریک و یار گرمابه و گلستان و همکار دانشگاهی‌اش، تام ایستربروک؛[1] از همین‌رو، نوشتهٔ حاضر آنجا که به حرفه و تخصص مک‌لوهان می‌پردازد، مقاله‌ای تحلیلی است؛ و در عین حال، آنجا که باور قلبی و شخصی او را وارسی می‌کند، نگه‌داشتن حرمت امر قدسی را از قلم نمی‌اندازد.



از آنجا که اغلب هارولد آدامز اینیس و هربرت مارشال مک‌لوهان به عنوان پیشتازان و آغازگران مطالعات رسانه‌ای به شمار می‌آیند، دانستن اینکه آنها در اولین دیدارشان در سال ۱۹۴۸ دربارهٔ چه موضوعی به بحث نشستند، آموزنده خواهد بود. مک‌لوهان، در طول دههٔ ۱۹۴۰، مطالعاتش دربارهٔ ادبیات انگلیسی را گسترش داده و به بررسی ادبیات عامیانه‌تر، یعنی تبلیغات و اخبار، روی آورده بود. در همان زمان نیز، پژوهش اینیس دربارهٔ تاریخ اقتصاد و صنعت ادبیات بازاری و مکتوبات ارزان‌قیمت، او را به مطالعه دربارهٔ کاربردهای کاغذ، برای نمونه مجلات و روزنامه‌ها، سوق داده بود.

دوست مک‌لوهان در دوران کودکی و نوجوانی و دوران تحصیل و تدریس در دانشگاه، پروفسور تام ایستربروک، بر آن شد که مک‌لوهان را به هرولد اینیس، دانشجوی سال آخر فوق‌لیسانس در رشتهٔ اقتصاد در

---

1. Tom Easterbrook

دانشگاه تورنتو معرفی کند. ایستربروک متوجه همگرایی این دو مسیر پژوهشی شده بود. در زمانه‌ای که در آن، رسانه‌ها (اصطلاحی که مک‌لوهان بعدها باب کرد)، یک صورت بررسی‌شده نبود، ایستربروک تشخیص داد که این دو متفکر تیزبین، در راه مطالعهٔ تکنولوژی‌های ارتباطات، از دو مسیر متضاد دانش به یکدیگر خواهند رسید، یعنی از مسیرهای علوم انسانی و جامعه‌شناسی.

از همین‌رو، ایستربروک نقش واسطه‌ای فکری را ایفا کرد. او اینیس و مک‌لوهان را به ناهاری کاری در هارت هاوس،[1] کوشکی در دانشگاه تورنتو، دعوت کرد تا در آنجا هر سه بتوانند به بحث دربارهٔ موضوعاتی بپردازند که مورد علاقهٔ همگی‌شان بود. اگرچه ایستربروک فکر می‌کرد این موضوعات شامل مطبوعات، افکار عمومی، اثرات تکنولوژی و نشریات چاپی می‌شود، از تعجب دهانش باز ماند؛[2] چرا که صحبت، به سرعت و ناگهان، به موضوعی ممنوع و فراموش‌شده رسید: مذهب. ایستربروک به خواب هم نمی‌دید که اینیس و مک‌لوهان دربارهٔ تفتیش عقاید یا انگیزیسیون بحث کنند، چه رسد به وضع دوبارهٔ آن. به هر حال، در ذیل، گزارش مستقیم و دست اول او از آنچه در هارت هاوس رخ داد، می‌آید. وقتی اینیس حرف می‌زد:

> با عصبانیت نقش کلیسا در اسپانیا را نکوهش می‌کرد. او تنها در برابر یک چیز اهل تساهل نبود که آن هم عدم تساهل بود. از نظر او، کلیسا مظهر عدم تساهل بود. مک‌لوهان در مقام کاتولیکی معتقد، فی‌الفور جامهٔ دفاع به تن کرد و بالاجبار به حمایت از تمهیدات و اعمال کلیسای اسپانیا، که در آن زمان به شدت سرکوب‌گر بود، برخاست (ایستربروک، نوشته‌های شخصی، نوامبر ۱۹۷۵).

---

1. Hart House

۲. اصل جمله اصطلاحی است که در فارسی محاوره نیز رایج است: "His jaw dropped 3 inches": فکش سه اینچ پایین افتاد.(م.)

مک‌لوهان کلیسای کاتولیک رم را نیروی تمدن‌ساز بزرگی در طول تاریخ می‌دانست؛ حال آنکه اینیس چیزهایی دربارهٔ انواع رعب و وحشت‌های تفتیش عقاید، نیروی مرکزیت‌گرای کلیسا و قدرت وحشت‌آور پاپ‌سالاری نوشته بود (اینیس، ۱۹۴۴/۱۹۷۷).

گرچه این مناقشهٔ میان اینیس و مک‌لوهان، ما را از خاستگاه‌های ناهموار محور ارتباطی اینیس ـ مک‌لوهان مطلع می‌کند، در ضمن این نکته را به ما یادآور می‌شود که مک‌لوهان، به عنوان فردی که تغییر مذهب داده بود، گرچه مهار تعصب مذهبی خود را در دست داشت، گهگاه غیرت خویش نسبت به باورش، آیین کاتولیک رمی، را نشان می‌داد. در سال ۱۹۳۵، مک‌لوهان هنگامی که سال پایانی دوران لیسانس خود را در دانشگاه کمبریج می‌گذراند، به مادر خود نوشت:

> مذهب کاتولیک تنها دین حقیقی است؛ باقی فرقه‌ها و مذاهب، فرعی و اقتباسی‌اند. بودایی‌گری و دیگر فلسفه‌ها و اساطیرِ مشابه مشرق زمین، به هیچ عنوان دین نیستند. اینها واجد هیچ‌گونه پیمان و وعدهٔ الاهی و شعائر و الاهیاتی نیستند. از همین‌رو، خود مفهوم دین تطبیقی مسخره است (مک‌لوهان، ۱۹۳۵).

در اینجا، هیچ‌گونه خصلت نسبی‌گرایانه، دوپهلو یا تردیدآمیزی دربارهٔ باور یا اعتقاد مذهبی مک‌لوهان دیده نمی‌شود. به همین منوال، او دربارهٔ *پیامبران کاذب* دیگر ادیان هم به همین اندازه مطلق‌گرا است. مک‌لوهان، در سال ۱۹۳۹، دو سال پس از آن مباحثهٔ مذکور، به نامزد پروتستانش، کارین لوییس، چنین نوشت:

> ببین! آدمی چون لوتر بدعت‌گزار یا مرتد است. او به خدا دروغ می‌گفت. او حقیقت را می‌دانست. ولی هیچ‌وقت به لوتری‌های لاحق و غیره حقیقت گفته نشد و از آنها شعائر مضایقه شد، شعائری که وقوفی نازل به حقیقت را در پی می‌آورند (مک‌لوهان، ۱۹۳۹).

بی‌تردید، گروهی از مفسران مک‌لوهان بر این نکته تأکید می‌ورزند که او همیشه به مبالغه‌کردن عادت داشت و برای برانگیختن مخاطبانش، ادعاهایی جسورانه و مناقشه‌برانگیز پیش می‌کشید. گویا او به شکلی نیمه‌آگاهانه، شگردهایی را که از مطالعاتش دربارهٔ بلاغیون آموخته بود، با صراحت لهجه و مهارت‌های نمایش‌محور پدر (دلال بیمه) و مادرش (هنرپیشهٔ تئاتر و سخنور) آمیخته بود. با این همه، نمی‌توان با اشاره به تمایل شدید مک‌لوهان به مبالغه‌های خیره‌کننده توجیهی قانع‌کننده برای این موضوع یافت که او به چه دلیل مدعی بود که به تنها گونهٔ مناسب ادیان، و در واقع تنها دین *حقیقی*، دسترسی دارد. او حقیقتاً به ته‌رنگ‌های متنوع پنجره‌ای دل‌بسته بود که شیشهٔ رنگی و نقش‌داری چون پنجره‌های کلیساهای قدیمی داشت و بر خاستگاه‌های دل‌مرده و سیاه‌وسفید پروتستانی‌اش سایه می‌افکند.

داستان پس‌زمینه

هربرت مارشال مک‌لوهان در ایالات البرتا و مانیتوبا، از ایالات غربی کانادا، بزرگ شد. مادرش، السی هال که پس‌زمینه‌ای باپتیستی داشت و پدرش، هرب مک‌لوهان، که از ریشه‌های توأمان پرزبیتری و متدیستی برخوردار بود، خانواده‌ای را تشکیل داده بودند که دوران کودکی مارشال را با نوعی آیین پروتستانی تلفیقی جهت دادند. السی بر اصول اخلاقی سفت و سخت و منش کاری[1] قوی تأکید داشت؛ در حالی که هرب، که مذهبی سهل‌گیرانه‌تر داشت، پیپ می‌کشید و گهگاه دمی هم به خمره می‌زد.

---

۱. work ethic: اصلی پروتستانی مبتنی بر آنکه کار سخت، فی‌نفسه، واجد فضیلت و شایان پاداش است. از نظر وبر، سرمایه‌داری ریشه در تعالیم کالوین دارد و همین اصل اخلاقی یا مرتبط با منش، برسازندهٔ روح سرمایه‌داری است؛ او این نظریه را در کتاب *سرمایه‌داری و منش (اخلاق) پروتستانی* شرح داده است. این توضیح دربارهٔ کلمهٔ ethic که برگرفته از کلمهٔ ethos (به معنای خلق‌وخو، خصیصه یا سرشت) است، لازم می‌نماید؛ چرا که این کلمه عموماً به اخلاق ترجمه می‌شود؛ حال آنکه بیش از آنکه معرف مجموعه‌ای از قواعد باشد، ناظر به کلیتی از خصایل اجتماعی و درونی‌شده است؛ از همین‌رو، منش معادلی دقیق‌تر به نظر می‌رسد.(م.)

البته این اصول اخلاقی از نوع بنیادگرایی عموی مارشال، روی هال، نبود؛ فردی متعصب از فرقهٔ شاهدان یهوه[1] که می‌خواست در طول مصاحبه‌ای که دربارهٔ مک‌لوهان با او انجام می‌دادم، مرا از جملهٔ مؤمنان مذهب خویش گرداند ولی آیین پروتستان ایالت مانیتوبا، وجود فرهنگی کم‌مایه‌ای داشت و در مقایسه با آیین کاتولیک اروپا رنگ چندانی نداشت و مارشال جوان در طول مطالعات دورهٔ دکترای خود در دانشگاه کمبریج با فرهنگ غنی این آیین آشنا شد.

پسر بزرگ مک‌لوهان، اریک، گرایش پدرش به کلیسای کاتولیک را در دو مرحله می‌داند و به خوبی آن را شرح می‌دهد:

> مرحلهٔ اول شامل این موضوع می‌شد که چگونه کلیسا و مدعیات آن، مکرراً توجه او را به خود جلب می‌کرد، حال آنکه او سعی داشت ذهن خود را بر موضوعات دانشگاهی دیگری متمرکز سازد؛ کلیسا با چنان قدرت و سماجتی ذهنش را مشغول کرده بود که سرانجام از در سلوک با آن درآمد. مرحلهٔ دوم وقایعی را دربرمی‌گرفت که تغییر مذهب عملی و پذیرشش در کلیسا را تسریع کردند (مک‌لوهان، ۱۹۹۹).

اریک مک‌لوهان چنین استدلال می‌کرد که پدرش در طول مرحلهٔ اول تغییر مذهبش ـ سال‌های فارغ‌التحصیلی‌اش در مانیتوبا (درجهٔ فوق‌لیسانس) و کمبریج (دکترا) ـ چنان گسترده و ژرف مطالعه کرده بود که مارشال «از همان سال‌های اولیهٔ تحصیل ادبیات در دانشگاه آن‌قدر با جدیت به ارزیابی کل گسترهٔ فلسفه و آموزهٔ آیین کاتولیک پرداخته و چنان شناخت و نمای کلی‌ای از آن به دست آورده بود که تنها معدود الاهیات‌دانان کاتولیک بدان

---

۱. Jehovah's witness؛ یکی از فرقه‌های هزاره‌گرا و بنیادگرای مسیحی که در سال ۱۸۷۹ میلادی، در ایالات متحده، به دست چارلز تیز راسل تأسیس شد. اعضای این فرقه بسیاری از آموزه‌های سنتی مسیحیت را رد می‌کنند و به اقتدار دولت تسلیم نمی‌شوند؛ برای نمونه به خدمت سربازی نمی‌روند و مخالف گرفتن خون، هنگام عمل جراحی، هستند.(م.)

نائل می‌آمدند»؛ برای نمونه، مک‌لوهان عمیقاً به آثار سن آگوستین پرداخته بود، به آثاری که آمیزهٔ کاملی از سنت‌های نحوی و بلاغی‌ای بود که مک‌لوهان در درس سه‌گانهٔ نحو و بلاغت و منطق قرون وسطی مطالعه‌شان کرده بود (کوپر، ۱۹۷۸). این محقق کانادایی به قرائت و تعمق در *رسالهٔ الاهیات*[1] اثر توماس آکوییناس[2] و دیگر متون تومایی[3] پرداخته بود، آن هم نه صرفاً به زبان انگلیسی که همچنین به زبان لاتین.

در واقع، تغییر مذهب مک‌لوهان، به احتمال زیاد، عمیقاً تحت تأثیر آکوییناس و جی. کی. چسترتن بود. از اریک مک‌لوهان (۱۹۹۹) نقل شده است که:

> پدرم همیشه تغییر مذهبش را مدیون دو نویسنده می‌دانست: سن توماس آکوییناس و جی. کی. چسترتن، علی‌الخصوص رساله‌های *چه بر سر جهان آمده است*[4] و *راست‌کیشی*[5] چسترتن.

همین تأثیر دوم، یعنی تأثیر چسترتن، است که بر مبنای آن، در طول دهه‌ها، افسانه‌ای تقلیل‌گرایانه شکل گرفته است، افسانه‌ای که باید با دقت بررسی و روشن شود.

تغییر مذهب چسترتن

عبارت مکرر در مکرر *گرویدن* کمبریجی مک‌لوهان به مذهب کاتولیسیسم چسترتن[6] اگرچه لُغَزی است کاملاً مبتنی بر جناس آوایی، از آنجا که بیش از حد بر آن تأکید می‌شود، گمراه‌کننده است. در وهلهٔ اول آنکه آشنایی مک‌لوهان با چسترتن به زمان تحصیلش در مانیتوبا بازمی‌گردد، نه به زمان

---

1. *Summa Theologica*
2. St. Thomas Aquinas
3. Thomist
4. *What's Wrong With the World*
5. *Orthodoxy*
6. اصل عبارت، بازی کلامی است به صورت "Cambridge conversion to Chesterton's catholicism" که همان‌طور که در ادامهٔ متن می‌آید، نوعی جناس آوایی است.(م.)

تحصیل در کمبریج. در آن دوران، مک‌لوهان شیفتهٔ مجموعه‌مقالات چسترتن با نام *چه بر سر جهان آمده است* (۱۹۱۰) بود. چسترتن علاوه بر آنکه نثرنویس اعجوبه‌ای بود، به یکی از آن دو نویسنده‌ای بدل شد که در کتاب‌شناسی رسالهٔ فوق‌لیسانس مک‌لوهان، بیش از یک کتاب دارد.

پس از دوره‌ای سه ساله، علاقهٔ مک‌لوهان به شکلی فزاینده، از حملات گستاخانهٔ چسترتن به جزمیات سکولار، به تقدیس چسترتن از اعتقادات کاتولیکی معطوف شد، به احترامی که پس‌پشت آن حملات نهفته بود. این تغییر کانون توجه و علاقه تا سال ۱۹۳۷ رخ نداد، یعنی تا یک سال پس از آن که مک‌لوهان کمبریج را ترک گفت و دوران استحالهٔ او به تغییر مذهب منجر شد؛ یعنی در دانشگاه ویسکانسین و *نه* کمبریج. خود مک‌لوهان این بیداری در دانشگاه ویسکانسین را چنین توصیف کرده است:

> در کمبریج، آثار نویسندگان کاتولیک را خوانده و تحت تأثیر اثرات تمدن‌ساز کلیسای کاتولیک در طول تاریخ قرار گرفته بودم. هر شب دعا می‌کردم. روزی، یکی در کلاس از من پرسید که چرا کاتولیک نیستم. مطلقاً جوابی نداشتم (اریک مک‌لوهان، به نقل از راوز، ۱۹۷۶).

ایستربروک که کتاب چسترتن را به عنوان نمونه‌ای از *نوشتار هنرمندانه و تفکر غلط* به مک‌لوهان داده بود، وقتی دید که مارشال عقاید چسترتن را جدی گرفته است، شگفت‌زده شد. ایستربروک در این‌باره گفته است (نوشته‌های شخصی، اکتبر ۱۹۷۵):

> هر دوی ما مفتون چسترتن بودیم. او شیوهٔ خاصی در پیچاندن و تحریف معنای یک عبارت و پیش‌نهادن بینشی نامنتظره داشت... مارشال، اوایل چندان در پی داشتن اعتقادی راسخ، حال به هر شکلی که باشد، نبود... و با این حال، محتاج پناهگاهی بود، محتاج نقطه ثقلی که بتواند به آن رو کند یا بر آن محکم بایستد، محتاج

> بنیادی که از همگی تردیدها رهایش کند و او چنین شالوده‌ای را در کلیسای کاتولیک یافت... چسترتن راهنمای او به کلیسا بود.

چنان‌که ویلیام جیمز می‌گوید، در روزی ابری، پنجره‌ای که مانند پنجره‌های کلیساهای قدیمی، شیشه‌های منقوش و رنگارنگ دارد، از بیرون، به چشم رهگذری لاادری‌گرا[1] بسیار متفاوت می‌نماید تا به چشم مؤمنی صدیق که خورشیدی را می‌بیند که رنگ‌های متنوع شکوهمندی را از درون جلوه‌گر می‌سازد. از منظری بیرونی، برای رهگذری چون ایستربروک، چنین می‌نماید که مک‌لوهان برای در امان ماندن از دشمنان و از جهان تردید و بی‌یقینی به کلیسای جامع غم‌گرفته وارد شده است ولی از چشم‌انداز درون کلیسای جامع، مک‌لوهان پنجرهٔ نشاط‌انگیز رنگارنگ و ساخته‌شده از نوری روشن را یافته است که در کل متفاوت با آن منظرهٔ غم‌گرفته است. از منظر خود مک‌لوهان، او به تجربهٔ وجدانگیز و رهایی‌بخش مؤمنان وقوف یافته بود.

در سال ۱۹۳۶ مک‌لوهان در توصیف جهان چسترتن، این چشم‌اندازهای درونی و بیرونی را در تقابل با یکدیگر قرار داد:

> چنین جهانی [یعنی جهان چسترتن] که محکم از اندیشه و درخشان از رنگ است، درست نقطهٔ مقابل لالایی‌آباد تک‌رنگ علم عامیانه است. این تفاوت، تفاوت میان پنجرهٔ کلیسای جامع و بی‌کرانگی خالی است. به همین دلیل است که زندگی امروزی یا مدرن، عاری از اندیشه و پرسش و عاری از رقص و هماهنگی گام‌ها به یک مسابقهٔ دو تقلیل یافته است و تاریخ سرسره‌سواری شمرده می‌شود.

مارشال، از درون کلیسای جامع، می‌توانست هم‌صدا با چسترتن به ستایش از *موی سبز تپه‌ها*، *بوی یکشنبه صبح* و *رومانتیسیسم ژرفابخش عواطف قلبی* بپردازد. چسترتن به این نکته اشاره می‌کرد که جویندگان رستگاری،

---

۱. agnostic: فردی که در مورد وجود یا عدم وجود خداوند موضعی اتخاذ نمی‌کند.(م.)

اغلب اهدافشان را دور می‌زنند، از رسیدن به آنها طفره می‌روند و فرایند بزرگ‌تری را که در آن قرار گرفته‌اند، اشتباه درک می‌کنند. مک‌لوهان نیز در کتاب‌هایی چون *زمانه را دریاب*[1] (مک‌لوهان و نی‌ویت، ۱۹۷۲) و مجموعه‌سمینارهای خاص شبش در دهۀ ۱۹۷۰، پژواک آوای چسترتن را منعکس می‌کند، آنجا که به نگرش تک‌بعدی تخصصی‌کردن، که انسان مدرن را دربرگرفته است و به ناسازه یا پارادوکس حل مسئله (راه‌حل‌ها، مسائل بیشتری را موجب می‌شوند) اشاره می‌کند. خلاصه آنکه، هم از نظر چسترتن و هم از نظر مک‌لوهان، مردم ناتوان از دیدن بافت‌ها و زمینه‌های بزرگ‌تر هستند و به گمان آنها، بزرگ‌ترین زمینه و بافتی که از نظر افتاده است، *خدا* نامیده می‌شود. مک‌لوهان دیدگاه چسترتن دربارۀ هیبت و راز، و عشق او به استحاله و تعالی را اتخاذ کرد و به جای خرده‌گیری از ماتم گرفتن چسترتن برای اعتقاد دینی، بر درستی آن صحه می‌گذارد. چهل سال بعد، وقتی از مک‌لوهان پرسیدم که آیا هنوز تعالی را از طریق تجربۀ مسیحی تجربه می‌کند، پاسخ داد:

> تماماً... در تمامی اوقات... چیز دیگری در ارتباط با مسیحیت وجود ندارد... همین [تجربۀ تعالی] مسیحیت است (مک‌لوهان، گفت‌وگوی شخصی، آوریل ۱۹۷۶).

او هر زمان که به شیشه‌های منقوش و رنگارنگ فکر می‌کرد، رنگ‌ها غنی‌تر و روشنایی واضح‌تر می‌شد.

کاتولیک تفکیک‌گرا؟

مک‌لوهان، پس از گذشت سال‌های متمادی، هر چه از تجربۀ تغییر مذهبش دورتر می‌شد، بیشتر نقش استاد دانشگاه را از آن خویش می‌کرد؛ نقشی که مستلزم مخفی نگه داشتن اعتقادات و باورهای شخصی از

1. *Take Today*

زندگی عمومی است. از همین‌رو، زیاد پیش می‌آمد که فردی، مک‌لوهان را برای ماه‌ها و سال‌ها بشناسد ولی اصلاً پی نبرد که او مؤمن و مسیحی‌ای معتقد است.

در واقع، آن هنگام که من به عنوان دانشجوی لیسانس، بارها و بارها، به خانهٔ خانوادهٔ مک‌لوهان دعوت شدم، مانند بسیاری دیگر، هرگز به مراسم عشای ربانی دعوت نشدم و هیچ‌گاه در او متوجه ردی از تغییر مذهب نشدم. در آن دوران، مک‌لوهان از بسیاری جهات کاتولیکی تفکیک‌گرا شده بود که اگرچه یکشنبه‌ها شش بچه‌اش را برای رفتن به مراسم عشای ربانی ردیف می‌کرد، از دوشنبه تا شنبه از ارسطو و شکسپیر سخن می‌گفت. به گفتهٔ اریک مک‌لوهان:

> او با دقت و وسواس، زندگی عمومی و خصوصی‌اش را کاملاً مجزا نگه می‌داشت (۱۹۹۹).

مارشال، راهبردش را در نامه‌ای برای اِد هال[1] مردم‌شناس تشریح کرده است:

> من عمداً مسیحیت را از تمامی این مباحثات دور نگه می‌دارم، مبادا تعصبات تنگ‌نظرانهٔ فرقه‌گرایانه، فهم و ادراک را از فرایندهای ساختاری منحرف کند (مک‌لوهان، ۱۹۸۸).

صد البته باید همین‌جا به نکته‌ای دربارهٔ تلاش مک‌لوهان برای تفکیک‌گرایی و حرفه‌ای بودن اشاره کرد. او هیچ‌وقت از بلندگو یا کلاس درسی که در اختیار داشت، برای تبلیغات دینی و تشویق به تغییر مذهب استفاده نکرد. او با باورهای دیگر اعتقادات با تساهل برخورد می‌کرد؛ اگرچه واقعاً برایشان احترامی قائل نبود و چونان که از نمونهٔ دیدارش با اینیس معلوم شد، حمله به اعتقادات شخصی‌اش را تاب نمی‌آورد.

---

1. Ed Hall

با این وجود، این همهٔ حکایت نیست. آیا این تلاش مک‌لوهان به معنای این بود که کاتولیک‌باوری او در شکل‌دادن به تفکرات پژوهشی‌اش نقشی نداشت؟ آیا اگر فردی آمریکایی در ایران تلاش کند که با ایرانی‌ها کنار بیاید، آمریکایی بودن خویش را وا می‌نهد؟ آیا شخصی که عمیقاً و خالصاً مذهبی باشد، می‌تواند در طول کل هفته پیوندهایش با ربوبیت و الاهیات مذهبی‌اش را به شکلی خودخواسته قطع و وصل کند؟ آیا یک مسلمان، بودایی، شیطان‌پرست یا ضدخدا می‌توانست همان کتاب‌هایی را بنویسد که مک‌لوهان نوشت؟ آیا میان ما کسی وجود دارد که بتواند بالکل از پس‌زمینه و اعتقاد شخصی‌اش فراتر رود یا آن را بلاموضوع گرداند؟

این پرسش‌ها به پرسش دیگری دامن می‌زنند که آیا، دست‌کم، دو مک‌لوهان وجود نداشت: مک‌لوهانی که دانشگاهی و محققی آگاه بود که سعی داشت بر جهان شخصی‌اش مسلط شود و آن را از کار تحقیقاتی‌اش مجزا نگه دارد؛ و مک‌لوهانی که تماماً شخص بود که به طرزی ناآگاهانه، چیزهایی را از هنجارهای فرهنگی و دیدگاه شخصی‌اش وارد کار تحقیقی‌اش کرد، چیزهایی بس بیش از آنچه خود تشخیص می‌داد.

از این مک‌لوهان دوم چه می‌دانیم، از همان کسی که فراموش کرده بود عدسی دوکانونی فرهنگ و اعتقاد، نقطهٔ اصلی چشم‌اندازش به این جهان را تعیین کرده است؟ چه جنبه‌هایی از الاهیات و جهان‌بینی شخصی او مخفیانه به درون آن چیزی خزیده است که خود، *مجموعهٔ مفاهیم ادراکی* خویش می‌نامید و دیگران آن را نظریهٔ او دربارهٔ ارتباطات یا مکاشفه‌اش می‌خوانند؟ رابطهٔ میان حوزهٔ تحقیقی و اعتقادات مذهبی او چیست؟

شکاف‌های حائل‌های تفکیک

باید به شکاف‌های بسیاری که در حائل‌های تفکیک مذهبی وجود دارند، توجه داشت؛ شکاف‌هایی که گریز از پس‌زمینهٔ شخصی را برای مک‌لوهان،

یا هر کس دیگری، محال می‌سازد. برای روشن شدن این موضوع، باید به این نکته اشاره کرد که بسیاری از مواد و مصالحی را که مک‌لوهان *بیرون* از بخش تفکیکی یکشنبه‌اش می‌پنداشت، برخاسته از نفوذ آیین کاتولیک است، حال الاهیات کاتولیکی به کنار. توضیح مفصل مارشال از نوشته‌ها و سبک نوشتاری قرون وسطی که او را به گذر یا پرش از [نوشتار] قرون وسطی به رسانه‌های شیطانی[1] رهنمون شد، نشئت‌گرفته از دوران استیلای کلیساست. در همان دورانی که مارشال از آگوستین و آکوییناس به ادبیات انگلیسی جدیدتر پریده بود، نویسندگانی چون لوییس، الیوت و مشخصاً جویس به همان اندازه جذاب و فریبنده بودند و مانند مارشال، از متون و دیگر عناصر مسیحیت بهره می‌جستند. بافت، زمینه و فرهنگ کلیسا همیشه در آگاهی و شعور مارشال حضور داشتند و در آن خودنمایی می‌کردند.

اینکه علاقهٔ وافر مارشال به نویسندگان مسیحی و به‌ویژه کاتولیک، چندان بارز نیست، تا حدی به دلیل کاتولیک‌باوری عام[2] مارشال بود. کلمهٔ *کاتولیک*، از منظر وسیع‌تر، عام و لغوی آن، به معنای جهان‌شمول، جامع، فراگیر، آزاداندیشانه و کل‌نگرانه است. از این منظر، مارشال مک‌لوهان، در عرصهٔ تحقیق ادبی، خواننده‌ای مشخصاً کاتولیک یا کل‌نگر بود که از هر رشتهٔ فکری، سنت و مؤلفی که برایش حائز فایده بود یا علاقه‌اش را برمی‌انگیخت، سود می‌جست و از آن نقل‌قول می‌آورد. چنین می‌نمود که هیچ حوزهٔ فکری یا مطالعه‌ای، فرهنگ یا موضوعی نبود که او از آن سود نبرده و به کارش نگرفته باشد.

مثالی از این کل‌نگری یا کاتولیک‌باوری عام در آن جاهایی است که او هم‌زمان و به یک صورت، از شکسپیر و فروید نقل‌قول می‌آورد، چنان‌که از جویس و آگوستین؛ از همین‌رو، دل‌بستگی او به مؤلفان کاتولیک به شکلی

---

۱. اصل متن، بازی زبانی است: The medieval to the evil media.

2. Catholicism

بارز نشان داده نمی‌شود. ارجاع به *مارکس* به او امکان می‌داد که به دو شاردن ارجاع دهد، درست به همان شکلی که دعوت باک‌مینستر فولر[1] یا کلود بیسل،[2] رئیس دانشگاه تورنتو، به کلاسش این مجال را برایش فراهم می‌آورد که در زمانی دیگر میزبان مسیحیان مشهوری چون مالکوم ماگریج[3] و پدر کلی باشد.

کاتولیک‌باوری عام، نقابی نیست که مک‌لوهان برای مخفی کردن عشق نخستش [یعنی آیین کاتولیک] به‌کار برده باشد؛ بلکه شیوه‌ای از زندگی است که او پیش از تغییر مذهب اختیار کرده بود. او اشتهایی سیری‌ناپذیر و شوقی سراسری برای هر شکلی از دانش داشت، شوقی که در اعماق وجودش بود، به طوری که گفته می‌شود او به طور هم‌زمان، سه کتاب از رشته‌های متنوع و بی‌ارتباط به یکدیگر را برای مطالعه دست می‌گرفت.

مک‌لوهان از نخستین نوشته‌هایش عشق و دلبستگی‌اش به گستردگی فکری، عام‌باوری و جامع‌نگری (یا کاتولیک‌باوری عام) و دانش فرهنگ‌نامه‌ای را به نمایش گذاشته بود. او در پایان‌نامهٔ فوق‌لیسانسش در دانشگاه مانیتوبا، دربارهٔ جرج مردیت[4] چنین نوشته بود:

> او را نمی‌توان [تحت هیچ مقوله‌ای] گنجاند... او میان قرنی [که پیش از قرن او بود و قرنی که در پی می‌آمد] پل می‌زند، به طوری که انگار دوران [خود او] وجود نداشته است (مک‌لوهان، ۱۹۳۴).

دو سال بعد، مک‌لوهان در چسترتن، از قدرتی ستایش کرده بود که «دامنه‌ای گسترده از مصالح را در محیطی تنگ می‌گنجاند» (۱۹۳۶). مک‌لوهان، در طول آخرین دههٔ زندگی‌اش، همچنان ستایندهٔ معلومات گسترده بود، چنان‌که در کتاب مشترکش با نی‌ویت، این جمله را نوشته بود:

---

1. Buckminster Fuller
2. Claude Bissell
3. Malcolm Muggeridge
4. George Meredith

> آدام اسمیت، خطیبی زبردست[1] یا دارندهٔ ذهنی فرهنگ‌نامه‌ای، فکر پربار و عظیم ادموند بِرک را چنان مسحور و حیران خویش کرده بود که برک درباره‌اش گفته بود که کتاب *ثروت ملل*[2] شاید مهم‌ترین کتابی باشد که تا کنون نوشته شده است (مک‌لوهان و نی‌ویت، ۱۹۷۲).

از همین‌رو، تعجبی نیست که هارولد اینیس، مؤثرترین کانادایی بر اندیشهٔ مک‌لوهان، چنین توصیف شده است:

> مردی برای تمامی فصول، تمامی مکاتب و تمامی رشته‌های جامعه‌شناختی؛ (رات‌اشتاین، ۱۹۷۷)

در واقع، مک‌لوهان دربارهٔ اینیس گفته است:

> او به جای آنکه از تکثیر و افزایش بی‌شمار تخصص‌ها در قرن بیستم، شکوه سر دهد، بر آنها احاطه یافت (مک‌لوهان، ۱۹۵۰/۱۹۷۲).

از همین‌رو، مک‌لوهان خود به آن چیزی بدل شد که در دیگران می‌ستود: نحوشناسی با معلومات فرهنگ‌نامه‌ای که رشته‌های دانش را به یکدیگر پیوند می‌داد و از حدود و ثغور متفاوت برمی‌گذشت تا اندیشه‌ها و نوشته‌های دور را به هم متصل کند. کاتولیک‌باوری عام یا کل‌نگری‌اش حتی آیین کاتولیکش را هم دربرمی‌گرفت. او ساعت ۴ صبح از خواب برمی‌خاست تا کتاب مقدس بخواند، کتاب مقدسی که به زبان‌های یونانی، لاتین، فرانسوی، آلمانی و انگلیسی نوشته شده بود. به همین منوال، او به ندرت از کتاب مقدس نقل‌قول می‌کرد، بدون آنکه از، برای نمونه، پاوند، پو و مامفورد نقل‌قول نیاورد؛ حال ییتز، الیوت و هولاک به کنار.

---

1. doctus orator

2. *The Wealth of Nations*

به همان صورت که *کاتولیک* به معنای عام و جهان‌شمول است، *فرزانهٔ برج دلو*[1] نیز در پی تفسیر نیم‌کره‌های زمین و هم نیم‌کره‌های مغز بشر است. شاید بتوان الگوی تحقیق مک‌لوهان را کل‌نگرانه[2] نامید؛ چرا که چیزی نیست که برای تألیف و آمیزهٔ پژوهشی‌اش ممنوع باشد. او همان‌گونه که انواع هنرها و علوم را در هم می‌آمیخت، تفکر تحلیلی را با حساسیت ادراکی یک هنرمند و با آنچه از نقد ادبی کسب کرده بود، ترکیب می‌کرد. این‌گونه فعالیت در کلاس درس بدان معنا بود که جنبهٔ ادراکی‌تر و معنوی‌تر تفکر، یعنی آن جنبه‌ای از اندیشه که در آن اعتقاد و شهود پذیرفته شده‌اند، به آزادی با متون و وجوه تعلیمی سنتی‌تر، که ناشی از تماس با دانشجویان و همکاران دانشگاهی‌اش بود، درمی‌آمیختند.

به دلیل وجود همین بافت و زمینهٔ مضاعف که مک‌لوهان از طریق آن دو نیم‌کرهٔ مورد بحث را بررسی می‌کرد، آثار او را جهان‌شمول یا کل‌نگرانه به شمار می‌آوریم. همین ظهور تفکر کل‌نگرانه با ترجیح ادراک بر مفهوم، ترکیب بر تحلیل، تجربه بر نظریه، و بازشناسی بر تجزیهٔ روانی است که به الگویی متفاوت از آموزش و دانش، مجال بروز می‌دهد. اگرچه توین‌بی،[3] اینشتین و بسیاری دیگر در چهارچوب حوزه‌های تحقیقی خویش، یا در واقع درون عالم، در پی الگوهایی *وحدت‌بخش* یا *یکپارچه‌ساز* بوده‌اند، مک‌لوهان بود که جست‌وجو برای وحدت و یکپارچگی را به مقصد *دهکدهٔ جهانی* و به مجموعهٔ وحدت‌بخش و یکپارچه‌ساز الکتریسیته رساند.

ویژگی‌های جریان الکتریکی ـ هم‌زمانی، حضور فراگیر و سراسری، انسجام پیکره‌بندی، قابلیت برقراری پیوند، جامعیت ـ را می‌توان به راحتی به راهبرد الگویی وسیع‌تر و فراگیر به اندیشه و تفکر مرتبط ساخت. از این منظر، شاید بتوان تفکر مک‌لوهان را التقاطی الکتریکی[4] خواند؛ چرا که او با

---

1. *The Sage of Aquarius*

2. holistic

3. Toynbee

4. electric eclectic

سرعت، از یک حوزهٔ تحقیقی به حوزه‌ای دیگر می‌رفت و بار یا شارژ یک حوزه را از حوزه‌ای دیگر کسب می‌کرد.

این ویژگی‌های الکتریسیته ـ نامرئی‌بودن، حضور سراسری و همه‌جایی، انسجام، قدرت مطلق ـ در ضمن ویژگی‌های خدایان و الهه‌ها نیز هست. در واقع خدایان، اغلب به صورت نیروهای الکتریکی‌ای ترسیم شده‌اند که رعدوبرق می‌فرستند یا مردم را با صاعقه ادب می‌کنند. همچنین، کنش جست‌وجوی کلیت و یافتن ماهیتِ چیزها که شکلی ([نشئت‌گرفته از] دهکدهٔ) جهانی دارند، نامرتبط با این دیدگاه نیست که کلیسای بین‌المللی، شکل‌دهندهٔ بدن [یک] مسیح واحد است.

در واقع، کانون تفکر مک‌لوهان بر یک بدن واحد متمرکز شده است. به گمان او، تکنولوژی‌های ساخت دست بشر صرفاً امتدادها یا گسترش‌های بیرونی آن بدن هستند؛ برای نمونه، تلفن، امتداد بیرونی گوشِ این بدن و خودرو امتداد بیرونی پای آن است. از نظر مک‌لوهان، بشریت یا امری شفاهی است یا امری بصری؛ ولی امری تکنیکی نیست، حال هر گونه ماشینی بر سیارهٔ زمین مسلط باشد.

نماد بدن هم برای استعارهٔ کل‌نگرانه و هم برای استعارهٔ مسیحی، امری مهم و مرکزی است. تصویر انجیلی *بدن* که در پیش‌متن‌ها یا مضامین زیربنایی بسیاری به‌کار برده می‌شود ـ برای نمونه بدن خداوند و بدن مسیح ـ شالودهٔ شعائر اجتماع مسیحی است؛ ولی همین تصویر در رمان *یولیسس*[1] (۱۹۶۱) اثر جویس، معنای ضمنی خاص‌تر و جزئی‌تری به خود می‌گیرد؛ چرا که جویس میان اندام‌های متنوع بدن [انسان] و بخش‌های گوناگون شهر [دابلین] تناظری یک‌به‌یک برقرار می‌کند. محقق قرون وسطایی، جان اهل سالزبری نیز ـ که مک‌لوهان شیفته‌اش بود ـ تصویر بشر فئودال را به منزلهٔ

1. Ulysses

بدنی عظیم تشریح کرده است؛ بدنی که خانوادهٔ سلطنتی سر آن و سرف‌ها و سربازان پاهای آن هستند.

به همین منوال، محیط اندام‌وارهٔ کرهٔ ارض، آن را بدان صورت ساخته است که به نظر اندیشه‌مند ژزوییت فرانسوی، پی‌یر تیار دو شاردن (۱۸۸۱ـ۱۹۵۵) که مک‌لوهان از نقل گفته‌هایش لذت می‌برد، بدنی زنده می‌نمود. مک‌لوهان در مشهورترین کتابش، *فهم رسانه‌ها*[1] (۱۹۶۴)، نوشته است که:

> گرایش عمدهٔ رسانه‌های الکتریکی، خلق و ایجاد نوعی وابستگی متقابل اندام‌وار در میان تمامی نهادهای جامعه است؛ به عبارت دیگر، می‌توان بر این دیدگاه شاردن تأکید ورزید که کشف الکترومغناطیس یک رخداد زیست‌شناختی معجزه‌گون است.

دهه‌ها پیش از فرضیهٔ گایای[2] جیمز لاولاک[3] که بنابر آن، زمین موجودی زنده است، دو شاردن به این موضوع اشاره می‌کند که این اکوسیستمِ غول‌آسای جهان‌گستر، گهوارهٔ نوعی مدار جهانی در اندیشه است، مداری که حامل الهامی مشابه برای مفهوم دهکدهٔ جهانی، وحدت و یکپارچگی بشری است.

در جهان تجزیه، تخصصی کردن و سکولاریزه کردن فزاینده، آگاهی و شعور آیین کاتولیک، چه به شکلی پنهان و چه به شکلی بارز، در پی یافتن الگو یا نظام بود. این جهان، از طریق ترکیب یا تألیف تکه‌های ظاهراً مجزا و در عین حال خسته‌کننده، از نو حیات و شادابی یافت و به حالتی تکامل پیدا کرد که اگر نه به شفقت و عشق، که به وحدت و یکپارچگی نزدیک شد. در واقع، افراد نوع بشر از طریق جریانی الکتریکی به یکدیگر متصل شدند، جریانی که مانند خداوند همه‌جا حاضر و نامرئی بود. حالت الکتریکی

---

1. *Understanding Media*
2. Gaia Hypothesis
3. James Lovelock

جدید، که با سرعت برق حرکت می‌کرد، می‌توانست همهٔ ما را بارور کند و تغییر دهد. همین‌جا کمی دقت کنید! در اینجا، با نوعی تصویر جامع، پویا و کاتولیک‌باور عام و کاتولیکی از مقیاس جهانی روبه‌رو هستیم.

اتهام بریگاد روشنایی

مک‌لوهان، به دلیل دلبستگی‌اش به زبانِ چندسطحی، از به‌کاربردن عباراتی لذت می‌برد که معانی چندگانه داشتند؛ برای نمونه جملهٔ *اتهام بریگاد روشنایی*[1] تنیسُن[2] را در توضیح جهان الکتریکی به‌کار می‌برد. او این نکته را شرح و بسط می‌داد که این (سرعت) بارگرفتن یا شارژ روشنایی، نه فقط نهادهای بشری سکولار، که خود کلیسا را نیز تغییر می‌دهد. همان‌گونه که فروید ذهن ناهشیار آدمی را علت اولیهٔ فعالیت‌های بشری می‌نامد و همان‌طور که مارکس، سرمایه و منازعهٔ طبقاتی را عاملان اولیهٔ تغییر معرفی می‌کند، مک‌لوهان نظریات تکنولوژیست‌هایی چون مامفورد، گی‌دیون[3] و اینیس را به هم وصل می‌کند تا این فرضیه را پیش بکشد که انواع تکنولوژی‌ها، به‌خصوص تکنولوژی ارتباطات، تبلورهای اولیهٔ تغییر هستند. این تکنولوژی‌های ارتباطات، هم‌زمان، هم موجودات بشری و هم کلیسا را تغییر می‌دهند. در سال ۱۹۷۷، مک‌لوهان اثر چنین تکنولوژی‌ای را که انسان‌ها را به *فرشتگان* دگرگون می‌سازد، به صورت زیر توصیف می‌کند:

> وقتی می‌خواهید صحبت با تلفن را آغاز کنید، در مقابل خود کسی را ندارید ولی همین که صدایتان بلند می‌شود و به آنجا می‌رسد، شما و کسانی که با آنها صحبت می‌کنید، به طور هم‌زمان وجود می‌یابند. انسان الکتریکی هیچ‌گونه وجود جسمانی ندارد. انسان الکتریکی به معنایی لفظی و عینی، بی‌گوشت یا تناسخ‌نیافته[4] است

---

۱. اصل جمله بدین صورت است: The charge of the light brigade.

2. Tennyson

3. Giedion

4. discarnate

> ولی جهان بی‌گوشت یا بدون جسمیت، مانند جهانی که حالا در آن به سر می‌بریم، تهدیدی عظیم برای کلیسایی رستاخیزیافته یا جسمیت‌دار است؛ مخصوصاً آنکه الاهیات‌دانان این کلیسا آن را حتی واجد چنان ارزشی نمی‌دانند که لحظه‌ای بررسی‌اش کنند (مک‌لوهان، به نقل از بابن، ۱۹۷۷).

میکروفون نیز مانند تلفن، قدرتی مخفی برای دگرگون کردن انسان و مذهب دارد. او در سال ۱۹۷۴، افکارش در این‌باره را در کتاب *منتقد (نکوهشگر)*[1] منتشر نمود:

> بسیاری از مردم برای از دست دادن مراسم عشای ربانی اندوهگین‌اند و از سوگ ناپدید شدن آن از کلیسای کاتولیک سخن می‌گویند، بدون آنکه تصدیق کنند این مراسم، قربانی حضور میکروفون در محراب شده است. سخن گفتن به زبان لاتین در میکروفون عملی نیست؛ چرا که این وسیله صداهای کلمات لاتین را تیز کرده، بدانها شدت می‌بخشد و از همین‌رو این صداها به آواهایی بی‌معنا بدل می‌شوند؛ چرا که زبان لاتین در حقیقت فرم بسیار سردی برای انتقال است که در آن، زمزمه و زنجیرهٔ پیچ‌پیچ‌گونهٔ کلمات حائز نقشی مهم‌اند؛ حال آنکه میکروفون نمی‌تواند تمایز کلمات مختلف این زنجیره از زمزمهٔ کلمات را شکلی درخور ببخشد. تأثیر دیگرِ حضور میکروفون در محراب آن است که امکان آن را فراهم آورد که کسانی که می‌باید دور واعظ حلقه می‌زدند، حال همگی رو به او بایستند.

او دغدغه‌های مشابهی را دربارهٔ اثرات حضور بلندگوها یا آمپلی‌فایرها در کلیساها بیان می‌کند؛ بلندگوهایی که این امکان را فراهم می‌آورند که صدا از تمامی جهات شنیده شود. این ماشین‌ها سبب می‌شوند که خصایل آکوستیک درونی کلیسا *از نظر معماری، بی‌موضوع شوند.* به همین منوال،

---

1. *The Critic*

جهان الکتریکی آموزش از راه تکرار یا مسئله‌آموزی[1] را بلاموضوع می‌کند. مارشال با تحریف عباراتی از *کلیسا و من*[2] به این موضوع اشاره کرد که:

> ما مسئله‌آموزی را طوری معرفی می‌کنیم که گویا پیشتر در تلاش بوده‌ایم که [از این راه] به مردم بیاموزیم گردو را بدون شکستن پوستش بخورند. ما نمی‌توانیم مزهٔ گردو را بچشیم، تنها مزهٔ پوستش را می‌فهمیم... [به گمان افکار امروزی] این همان چیزی است که وقتی اتفاق می‌افتد که سعی می‌کنیم کودکان، مسئله‌آموزی را قلبا بیاموزند؛ این عمل سبب نمی‌شود که ذوق برای یاد گرفتن تعالیم مسیحی را در آنان بیدار کنیم، بلکه تنها مجبورشان می‌کنیم این تعالیم را ببلعند. مسئله‌آموزی چیزی است که نسل تلویزیون‌زده زیر بارش نمی‌رود (مک‌لوهان، به نقل از بابن، ۱۹۷۷).

مک‌لوهان تفسیر مجددی از مراسم ندامت در کلیسا ارائه می‌دهد و آن را امری به شمار می‌آورد که رسانه‌ها آن را به صورتی مخفیانه تغییر شکل و قلب ماهیت داده‌اند؛ این استحاله دربارهٔ الاهیات، کاربردها و رویّه‌هایش نیز صادق است. برای نمونه شیطان، لوسیفر یا شاهزادهٔ این جهان،[3] در این عصر الکتریکی کسوت‌های مبدل جدیدی به خود می‌گیرد:

> شاهزادهٔ این جهان، آدم غول‌پیکری با لباس‌های درجه یک است، فروشندهٔ مشهور و قدرتمندی که وسایل و خدمات جدید می‌فروشد، یک مهندس الکترونیک ماهر و یک رسانه‌سالار بی‌رقیب. ضربهٔ کاری و شاه‌حیلهٔ او آن است که نه صرفاً محیطی نامرئی باشد؛ چرا که هر آنچه محیطی باشد، وقتی مورد غفلت قرار گیرد، به طرز چاره‌ناپذیری مؤثر و اقناع‌کننده خواهد بود (مک‌لوهان، ۱۹۸۸).

---

1. cathechism

۲. در اصل متن، به زبان فرانسوی ***L'Eglise et Moi*** است.(م.)

۳. شاهزادهٔ این جهان یا شاهزادهٔ تاریکی، همان شیطان است.(م.)

به همین شکل، بحث مرگ *خدا* نیز از نو مورد بررسی قرار می‌گیرد:

> تقابل عظیمی میان برخوردهای ادراکی وجود دارد و به نظر من، مرگ مسیحیت و مرگ خدا در همان لحظه‌ای رخ دادند که به مفهوم تبدیل شدند. اینها تا وقتی که موضوع ادراک حسی بودند و مستقیماً با فاعلان ادراک سروکار داشتند، زنده بودند (مک‌لوهان، به نقل از هاسکینز، ۱۹۷۰).

در دهه‌های آخر عمر مک‌لوهان، یعنی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، بسیاری از متفکران، با ارجاع به نقل‌قول مشهور نیچه، *خدا مرده است*، این موضوع را پیش کشیده بودند که خدا محو شده است، از انسان ناامید شده و از او دست شسته است، یا به معنایی دیگر، مرده است. تنها جهان ادراکی تجربه، اعتقاد و شهود می‌توانست به خدایی زنده و دوست‌داشتنی نائل آید.

به دلیل حاکمیت رسانه‌ها، ابزارهای ارتباطی در تمامی مداخل جامعه و آگاهی نفوذ کرده و آنها را تحت سلطهٔ خویش درآورده‌اند؛ از سیاست و آموزش گرفته تا فرعیات مذهب کاتولیک مانند آداب نماز، عشای ربانی، اصول اعتقادی و مباحثات الاهیاتی. همان‌گونه که دیدگاه‌های مذهبی مک‌لوهان به شکلی ناآگاهانه کل تفکرش را دربرمی‌گرفت و بر آن حاکم بود، رسانه‌ها نیز از نظر او، دیگر تکنولوژی‌ها و در واقع کل تمدن را بلعیده‌اند. این نکته یکی از معانی اصلی مشهورترین شعار او است:

> رسانه همان پیام است.

رسانه همان عشای ربانی است

برای مک‌لوهان، رسانهٔ حقیقی همان عشای ربانی بود. او هر روز که می‌توانست در عشای ربانی ظهر شرکت می‌کرد و در زمان تأمل، ارتباط با هم‌کیشان و مردم جامعه، از اشکال سنتی کلیسا سود می‌جست.

اگرچه بخش پیشین این مقاله با لحنی آکادمیک نوشته شده است، به لحاظ اخلاقی درست به نظر می‌رسد که اینک به مجلسی مقدس وارد شویم تا دربارهٔ سویهٔ درونی و خصوصی‌تر اعتقاد او، یا در واقع همگان، بحث کنیم. غالباً پیوند هر کس با امر الاهی و ربوبیت، خصوصی‌ترین بخش زندگی‌اش است؛ بنابراین، برای نویسندهٔ این سطور، که کاتولیک نیست، این امر بسیار مهمی است که هنگام بحث دربارهٔ ژرف‌ترین و درونی‌ترین سویه‌های جهان یک کاتولیک معتقد، وجوه مباحثه و استدلالش را تغییر دهد. بحث از مسائلی که از این پس می‌آیند، احترام به زندگان، مردگان و خدا(یان)ی را که بدان معتقد بوده‌اند، مد نظر داشته است؛ به همین دلیل، آنچه از پی می‌آید، با لحن و در فضایی مقدس پرداخته شده است، بگذار به چشم یک شکاک به وجود خدا، مسخره، غیرآکادمیک یا خرافی بیاید. مارشال در مصاحبه‌ای که با من داشت، گفت با باکرهٔ مقدس[1] صحبت کرده است (م. مک‌لوهان، گفت‌وگوی شخصی، نوامبر ۱۹۷۵، اوت ۱۹۷۸). از نظر مارشال، روح مریم مقدس، رحمت و تبرکی منحصربه‌فرد برای او داشت. چرا چنین چیزی از نظر برخی نامعمول‌تر از صحبت با خدا در دعا، نامعمول‌تر از باور به بخت و تقدیر، یا نامعمول‌تر از گفت‌وگو با نیاکان مرده است؟ کاری که میلیون‌ها شینتویی انجام می‌دهند؟ مریم مقدس برای او واقعی و زنده بود و منبع خاصی از آرامش و اطمینان می‌نمود.

در ضمن، مک‌لوهان در جست‌وجوی نشانه‌هایی ویژه از جانب خداوند بود و برایشان حرمت قائل بود. برای نمونه، او رخداد مسبب تغییر مذهبش را برای پسرش، اریک، بدین شیوه تشریح کرده است:

> دعای اصلی‌ای... که او به‌کار برده بود، عبارتی بلند یا پیچیده نبود، بلکه صرفاً گفته بود: «خداوندا، لطفاً نشانه‌ای برایم بفرست». او می‌گفت که تقریباً بلافاصله، نه یک نشانه که سیلی از نشانه‌ها نازل

1. the Virgin Mary

> شده بود و برای مدتی طولانی، نزول این نشانه‌ها به شکلی بی‌امان ادامه یافت. خب، البته، دربارهٔ اینکه نشانه‌ها دقیقاً چه بودند و پس از آن، چه رخ داد، چیزهایی هست که باید خصوصی باقی بمانند (ای. مک‌لوهان، ۱۹۹۹).

با این حال، مظهر غایی اندیشهٔ مک‌لوهان، نه ویرانی، که هشدار بود. مارشال در پاسخ به پرسش‌های پیر بابن[1] دربارهٔ آینده، چنین نوشته بود:

> آینده ممکن است روزگار دجال باشد. زمانی که الکتریسیته امکان هم‌زمانی تمامی اطلاعات را برای تک‌تک موجودات بشری فراهم آورد، این لحظهٔ لوسیفر است. او بزرگ‌ترین مهندس برق یا امور الکتریکی است... لحظه‌ای بیندیشید! هر کسی می‌تواند از وجود مسیحی جدید باخبر شود و او را با مسیح حقیقی اشتباه بگیرد. در چنین زمانه‌ای، بسیار حیاتی و مهم خواهد بود که انسان به درستی گوش بسپارد و وضعیت خود را با فرکانس یا موج رادیویی درست تنظیم کند (مک‌لوهان، به نقل از بابن، ۱۹۷۷).

واضح است که برای مک‌لوهان، این موج رادیویی درست W.G.O.D. بوده است. در ضمن آشکار است که رسانهٔ ارتباطی و پیوند او دعا بود. اگرچه پرسونا یا نقاب شخصیتی درخشان و بیرونی مک‌لوهان، *گورو یا مرشد رسانه‌ها* بود، سرزمین درونی او شامل آمیزهٔ دستورات اخلاقی السی هال مک‌لوهان، ویندهام لوییس،[2] سن توماس، عیسی مسیح و جی. کی. چسترتن بود که همگی در یک مجموعهٔ منسجم واحد جمع شده بودند.

گرچه بخش تفکیکی بیرونی می‌گفت: «من قضاوت نمی‌کنم. من تنها کاوش و پژوهش می‌کنم»؛ بخش تفکیکی درونی مترصد و هوشیار بود که هم مسیح را بشناسد و درک کند و هم دجال را طرد و انکار کند. در حالی که این جهان کاتولیکی درون مک‌لوهان پنهان و مخفی بود؛ جهان جامع یا

---

1. Pierre Babin
2. Wyndham Lewis

کاتولیک‌باوری عامش، شامل بافته‌ای غنی از متفکران و فرهنگ کاتولیکی بود. گرچه *رسانه همان پیام است*، رسانهٔ مک‌لوهان مناسک عشای ربانی بود... و البته دعا و شعائر دینی. این ابزارها او را قادر می‌ساختند که خود را با فرکانس یا موج رادیویی درست تنظیم کند، مجاز کلامی‌ای که جهان ارتباطات و پخش رسانه‌ای و رسانهٔ روح را تداعی کند و پیوندی میان آنها برقرار سازد.

مک‌لوهان می‌توانست از درون کلیسای بزرگ زندگی، فرکانس‌های ارگی قدیمی را بشنود و از تصویر شیشه‌های رنگین و منقشی که به زیبایی روشن شده‌اند، لذت ببرد. همین‌جاست که او بیش از هر جای دیگری احساس آرامش خاطر می‌کرد. در نهایت، زندگی مک‌لوهان به هر گونه که خود را برای مخاطبان مجزا و ناهمگون می‌آراست، روح‌القدس[1] فرکانس او، رسانهٔ او و پیام او بود.

1. the Holy Spirit

کتابنامه

Babin, P. (1977a), "Keys to the Electronic Revolution: First Conversation [of Marshall McLuhan] with Pierre Babin," in E. McLuhan & J. Szklarek (Eds.), (1999), *The Medium and the Light* (pp.45-53), Toronto, Ontario, Canada: Stoddart.

Babin, P. (1977b), "Religion and Youth: Second Conversation [of Marshall McLuhan] with Pierre Babin," in E. McLuhan & J. Szklarek (Eds.), (1999), *The Medium and the Light* (pp.94-104), Toronto, Ontario, Canada: Stoddart.

Babin, P. (1977c), "Tomorrow's Church: Fourth Conversation [of Marshall McLuhan] with Pierre Babin," in E. McLuhan & J. Szklarek (Eds.), (1999), *The Medium and the Light* (pp.203-210), Toronto, Ontario, Canada: Stoddart.

Chesterton, G. (1910), *What's Wrong with the World*, London: Cassell.

Cooper, T. (1978), Holistic *Thinking: The Innis-McLuhan Connection*, unpublished doctoral dissertation, University of Toronto, Toronto, Ontario, Canada.

Eliot, T. (1972), *Four Quartets*, London: Faber & Faber (Original work published 1944).

Giedion, S. (1948), *Mechanization Takes Command*, New York: Norton/Oxford University Press.

Hoskins, H. (1970, March 26), "Electric Consciousness and the Church: An Interview with Marshall McLuhan by Hubert Hoskins," Originally published in *The Listener*, in E. McLuhan & J. Szklarek (Eds.), (1999), *The Medium and the Light* (pp.79-88), Toronto, Ontario, Canada: Stoddart.

Innis, H. A. (1977), "This Has Killed That," *Journal of Canadian Studies*, 12(5), 3-5 (Original work published 1944).

Joyce, J. (1961), *Ulysses*, New York: Vintage/Random House.

Lewis, W. (1927), *Time and Western Man*, London: Chatto & Wyndus.

McLuhan, E. (1977, September), Interview with Tom Cooper, Toronto, Ontario, Canada.

McLuhan, E. (1999), "Introduction," in E. McLuhan & J. Szklarek (Eds.), *The Medium and the Light* (pp.ix-xxviii), Toronto, Ontario, Canada: Stoddart.

McLuhan, M. (1934), *George Meredith as a Poet and Dramatic Novelist*, unpublished master's dissertation, University of Manitoba, Winnipeg, Manitoba, Canada.

McLuhan, M. (1935, September 5), "The Great Difficulty about Truth: Letter to Elsie McLuhan," in E. McLuhan & J. Szklarek (Eds.), (1999), *The Medium and the Light* (pp.14-20), Toronto, Ontario, Canada: Stoddart.

McLuhan, M. (1936, January), G. K. Chesterton, "A Practical Mystic," *The Dalhousie Review*, pp.455-464.

McLuhan, M. (1939, January 21), "Spiritual Acts: Letter to Corinne Lewis," in E. McLuhan & J. Szklarek (Eds.), (1999), *The Medium and the Light* (pp.24-30), Toronto, Ontario, Canada: Stoddart.

McLuhan, M. (1964), *Understanding Media*, New York: McGraw-Hill.

McLuhan, M. (1972), "Foreword," in H. Innis (Ed.), *Empire and Communication* (pp.v-xvi), Toronto, Ontario, Canada: University of Toronto Press (Original work published 1950).

McLuhan, M. (1974), "Liturgy and the Microphone," *The Critic*, 33(1), 112-117.

McLuhan, M. (1988), *Letters of Marshall McLuhan* (M. Molinaro, Ed.), Oxford, England: Oxford University Press.

McLuhan, M. (1999), *The Medium and the Light* (E. McLuhan & J. Szklarek, Eds.), Toronto, Ontario, Canada: Stoddart.

McLuhan, M., & Nevitt, B. (1972), *Take Today: The Executive as Drop-out*, Don Mills, Ontario, Canada: Longman.

Rotstein, A. (1977), Innis, "The Alchemy of Fur and Wheat," *Journal of Canadian Studies*, 12(5), 6-31.

Rowes, B. (1976, September 20), "If the Medium Didn't Get McLuhan's Message, Another One Is on the Way," *People*, pp.82-91.

Teilhard de Chardin, P. (1969), *Christianity and Evolution*, London: Collins, Values Discussion Group (1949, February-April), Minutes, University of Toronto Archives, Toronto, Ontario, Canada.

۲۱

ریشه‌های یهودی تفسیر فرهنگی نیل پُستمن

لنس استریت
امید مهرگان

در دوره‌ای نزدیک به چهار دهه، دستاورد فکری نیل پستمن شکل نوعی تفسیر[1] فرهنگی را به خود گرفت که، متأثر از نظرگاه اکولوژی [بوم‌شناسی] رسانه‌ای،[2] به مباحث مرتبط با آموزش، ارتباطات و فرهنگ آمریکایی می‌پرداخت. تمرکز این مقاله بر رابطهٔ میان میراث دینی پستمن و تحقیقات دانشگاهی[3] اوست، البته با توجه به این نکته که او اشارهٔ صریحی به این پس‌زمینه نمی‌کند، آن هم عمدتاً برای پایبندی به آرمان سنتی فرهنگ آمریکایی، یعنی همان دیگ درهم‌جوش.[4] این ادعا وجود دارد که پستمن خود را مذهبی می‌دانست بی‌آنکه [اصول و مناسک را] به‌جا آورد و در نوشته‌هایش، اغلب نسبت به تنگ‌نظری و تعصب‌گرایی دینی موضع انتقادی داشت بی‌آنکه در کل ارزش دین را تنزل دهد یا انکار کند. ریشه‌های یهودی تفسیر فرهنگی او را بالاخص می‌توان در تأکید او بر تمایز میان ارتباط لفظی

---

۱. *commentary* یا تحشیه. همان‌طور که جلوتر از فحوای مقاله معلوم خواهد شد، استفاده از این اصطلاح می‌تواند مبیّن اشاره به سنت یهودی ـ تلمودی تحشیه یا حاشیه‌نویسی متون نیز باشد، هرچند مؤلف هیچ اشاره‌ای به این نکته ندارد.(م.)

2. media ecology
3. scholarship

۴. *melting pot* اشاره به کثرت‌گرایی فرهنگ آمریکایی و ادغام اقوام و ملیت‌های گوناگون در جامعه است.(م.)

و بصری و نقدش بر فرهنگ تصویری یافت؛ در اهمیتی که او به کلمه، چه در صور شفاهی و چه مکتوب آن، نسبت می‌دهد؛ در توانایی‌اش در فاصله‌گیری از فرهنگ آمریکایی معاصر و فراخوانش به نه‌گفتن به رسانه‌ها و فناوری‌هایی چون تلویزیون و کامپیوتر؛ در دغدغهٔ فزاینده‌اش به آموزش و تعلیم در مدرسه و در دغدغه‌اش نسبت به عدالت اجتماعی و مسئولیت اخلاقی، که رهیافتش به اکولوژی رسانه‌ای را متأثر ساخت و مبنای استدلال او در این‌باره را شکل داد که ما باید علوم اجتماعی را در کل به منزلهٔ شکلی از قصه‌گویی و الاهیات اخلاقی در نظر بگیریم.



در متن بحث دربارهٔ رابطهٔ میان دینِ نیل پستمن و دستاورد فکری او، به نظر کاملاً مناسب می‌رسد که به تحقیقات دانشگاهی او و نقادی‌اش در مقام تفسیر فرهنگی، در مقام نوعی تأویل[1] از کتاب زندگی، رجوع کنیم. تفسیر پستمن در طول دوره‌ای نزدیک به چهار دهه به طیف وسیعی از مباحث پرداخت، ولی می‌توان آن را تقریباً به سه مرحله تقسیم کرد. در مرحلهٔ اول، دغدغهٔ عمدهٔ او آموزش بود، که با تمرکز بر آموزش انگلیسی آغاز می‌شود و او را از انتشار اولین کتابش در سال ۱۹۶۱، *تلویزیون و تدریس انگلیسی*،[2] با گذر از انتشار یک سلسله‌کتب درسی انگلیسی مربوط به مدرسهٔ ابتدایی، به اولین همکاری‌اش با چارلز وینگارتنر[3] در سال ۱۹۶۶، *زبان‌شناسی: انقلابی در تدریس*،[4] رساند. پستمن با انتشار دومین کتابش به همراه وینگارتنر در سال ۱۹۶۹، *تدریس به منزلهٔ فعالیتی براندازانه*،[5] گسترهٔ کارش را وسعت داد تا در کل آموزش را دربرگیرد، اثری که او را در جنبش اصلاح آموزشِ اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل دههٔ

---

1. exegesis
2. *Television and English Teaching*
3. Charles Weingartner
4. *Linguistics: A Revolution in Teaching*
5. *Teaching as a Subversive Activity*

۱۹۷۰ به جایگاه یک رهبر پرتاب کرد. مرحلهٔ اول با انتشار دو کتاب مشترک دیگر ادامه یافت: *انقلاب نرم*[1] (پستمن و وینگارتنر، ۱۹۷۱) و *کتاب مدرسه*[2] (پستمن و وینگارتنر، ۱۹۷۳). هرچند آموزش موضوعی بود که او در تمام طول فعالیتش بی‌وقفه بدان بازمی‌گشت، طی اواسط دههٔ ۱۹۷۰ نیل پستمن به همکاری‌اش با وینگارتنر خاتمه داد و توجه خود را به مبحث ارتباطات معطوف ساخت.

مطالعهٔ ارتباطات در تفسیر پستمن در مرحلهٔ اول کار او مرکزیت داشت ولی در مرحلهٔ دوم مستقیماً در کانون قرار گرفت. این مرحله در سال ۱۹۷۶ با انتشار *سخن مجنونانه، سخن احمقانه*[3] آغاز می‌شود؛ همان سال، سردبیری *ای‌تی‌سی: مرور معناشناسی عمومی*[4] را نیز به دست گرفت. تمرکز بر ارتباطات با انتشار سه‌گانهٔ تلویزیون پستمن ادامه یافت، *تدریس به منزلهٔ فعالیتی حفظ‌کننده*[5] در سال ۱۹۷۹ (که با وجود عنوانش بیشتر با رسانه سروکار دارد تا با تعلیم‌وتربیت کودک)، *ناپدیدشدن کودکی*[6] در سال ۱۹۸۲ و *سرگرم‌کردن خودمان تا حد مرگ*[7] در سال ۱۹۸۵. این کتاب‌ها میزانی از شهرت برای پستمن به بار آورد که او در باقی فعالیتش آن را حفظ کرد. مرحلهٔ دوم با انتشار *چگونه اخبار تلویزیون را تماشا کنیم*[8] با همکاری استیو پاورز[9] (ژورنالیستی رادیویی که یکی از دانشجویان دکترای پستمن بوده است) در سال ۱۹۸۲ پایان یافت.

---

1. *The Soft Revolution*
2. *The School Book*
3. *Crazy Talk, Stupid Talk*
4. *ETC: A Review of General Semantics*
5. *Teaching as a Conserving Activity*
6. *The Disappearance of Childhood*
7. *Amusing Ourselves to Death*
8. *How to Watch TV News*؛ نسخهٔ ویرایش ۲۰۰۷ این اثر در همین مجموعه (جستاری در فرهنگ، رسانه، فناوری) به قلم رحیم قاسمیان ترجمه شده است.(م.)
9. Steve Powers

سال ۱۹۹۲ نیز معرف سومین مرحلهٔ تفسیر فرهنگی پستمن است: انتشار *تکنوپولی*[1] (۱۹۹۲)، سپس *پایان آموزش*[2] در ۱۹۹۵ و کتاب آخرش، *ساختن پلی به قرن هجدهم*[3] در سال ۱۹۹۹. هرچند موضوع رسانه و ارتباطات همچنان دغدغه‌ای کلیدی در این دوره بود، تمرکز تفسیر او در این سومین مرحله به فرهنگ آمریکایی به عنوان یک کل انتقال یافت، زمانی که به نقد رابطهٔ عاشقانهٔ ما با تکنولوژی، فقدان انسجام و معنا و وانهادن ارزش‌های روشنگری پرداخت.

در بنیان این سه مرحلهٔ تفسیر فرهنگی پستمن، رهیافت و منظری سرراست و منسجم نهفته است که مأخوذ از سنت فکری اکولوژی رسانه‌ای است. خود پستمن اصطلاح *اکولوژی رسانه‌ای* را در سال ۱۹۶۸ معرفی کرد، در خطابه‌ای که در نشست سالانهٔ شورای ملی مدرسان انگلیسی ایراد کرد و بعدها آن را با نام *برنامهٔ اصلاح‌شدهٔ درس انگلیسی*[4] (پستمن، ۱۹۷۰) انتشار داد. او اکولوژی رسانه‌ای را *مطالعهٔ رسانه به منزلهٔ محیط پیرامون* تعریف کرد و توضیح داد که دغدغهٔ عمدهٔ این حوزه از تحقیق این است که «چگونه رسانه‌های ارتباطی بر ادراک، فهم، احساس و ارزش‌های بشری تأثیر می‌گذارند و چگونه تعامل ما با رسانه‌ها بخت و اقبالمان را برای بقا تسهیل یا از آن ممانعت می‌کند. کلمهٔ اکولوژی تلویحاً مبیّن مطالعهٔ محیط‌هاست: ساختارشان، محتوایشان و تأثیرشان بر مردم».

پستمن تأکید داشت که او فقط دارد نامی به این حوزه می‌دهد، نه اینکه آن را یک‌سر از آغاز ابداع کند و فهرستی از اکولوژیست‌های رسانه‌ای فراهم آورد که هارولد اینیس، نوربرت وینر، آلفرد نورث وایتهد، مارشال مک‌لوهان، والتر اُنگ، ژاک ایول، پتر دروکر، بوک‌مینستر فولر، ادموند

---

1. *Technopoly*
2. *The End of Education*
3. *Building a Bridge to the Eighteenth Century*
4. *The Reformed English Curriculum*

کارپنتر، ادوارد تی. هال و دیوید ریسمن[1] را شامل می‌شد. با گذشت زمان، فهرست نام‌ها افزایش یافت و محققان بسیار دیگری را دربرگرفت، بالاخص لوییس مامفورد و سوزان لانگر، ولی بستر بنیادین مشترکی از حساسیت و درک همگانی به قوت خود باقی ماند. برای پستمن، اکولوژی رسانه‌ای پیش از هر چیز رهیافتی به پداگوژی یا تربیت کودک و نوعی برنامهٔ درسی بود، رهیافتی که مبنای برنامهٔ ابتدایی‌ای را تشکیل داد که در دانشگاه نیویورک حدود سال ۱۹۷۰ دایر کرده بود ولی او در کار تحقیقاتی خودش هرگز تلاش نکرد اکولوژی رسانه‌ای را به شیوه‌ای نظام‌مند به منزلهٔ یک حوزه یا رشته، به تمامی بسط دهد، بلکه بحث خویش در باب این سنت فکری را به خطابه یا مقاله‌ای اتفاقی، یا یکی دو فصل از کتابی خاص محدود ساخت. از آن بیش، اکولوژی رسانه‌ای به عنوان سکویی برای به‌راه‌انداختن تفسیر فرهنگی و نیز به عنوان راه‌حلی برای مسائلی عمل می‌کرد که او در آموزش، ارتباطات و فرهنگ شناسایی‌شان کرده بود.

اگرچه سنت فکری اکولوژی رسانه‌ای جنبه‌ای بنیادین از کار تحقیقاتی پستمن است، هدف من در این مقاله بحث‌کردن از ریشه‌های یهودی تفسیر فرهنگی اوست و معتقدم کاملاً صلاحیت این کار را دارم؛ زیرا بیش از دو دهه است او را به عنوان معلم، همکار و دوست می‌شناسم و نیز من یکی از هم‌دینان او هستم. از باب تحقیق، با همسر نیل پستمن، شلی و پسرش اندرو نیز گفت‌وگو کرده‌ام و به خاطر کمکشان در عمق بخشیدن به فهمم از تجارب، باورها و کردارهای دینی پستمن سپاسگذارم. نیل پستمن همچنین یکی از صد مرد و زن متفاوتی بود که طرف گفت‌وگوی میرنا و هاروی فرومر[2] (که هر دوشان دکترای خود را زیر نظر او به پایان رساندند) برای

---

1. Harold Innis, Norbert Wiener, Alfred North Whitehead, Marshall McLuhan, Walter Ong, Jacques Ellul, Peter Drucker, Buckminster Fuller, Edmund Carpenter, Edward T. Hall, David Riesman

2. Myrna and Harvey Frommer

کتابشان *یهودی بارآمدن در آمریکا: یک تاریخ شفاهی*[1] (۱۹۹۵) قرار گرفت، کتابی که منبع ارزشمندی از اطلاعات از کار درآمد.

پیش از بحث دربارهٔ خصوصیات زندگی و کار پستمن، فکر می‌کنم تذکر این نکته سودمند است که یهودیت، در قیاس با مسیحیت و ادیانی که از پی آن آمدند، معرّف نه تنها دینی متفاوت، بلکه *برداشت* متفاوتی از دین است. یهودیت، دینِ مردم یهود است، دینی مبتنی بر این ایده که خداوند قدم به روابطی با کل یک جماعت یا ملت و نه فقط با افراد، می‌نهد. پس یهودی‌بودن چیزی بیشتر از مسئلهٔ ایمان و کردار است؛ بلکه، یهودی‌بودن نشانگر عضویت در میان مردمی ممتاز است که نسبمان را تا آبای عبرانی،[2] یعنی ابراهیم، اسحاق، یعقوب و دوازده قبیلهٔ اسرائیل می‌رسانند، تا بنی‌اسرائیل که موسی ایشان را به بیرون از مصر و به جانب کوه سینا هدایت کرد. تبار ما به پادشاهی داوود می‌رسد، کسی که نماد سلطنتش[3] همانا نماد دین ماست (باور بنیادین به آمدن ماشیح عبارت از امید به این بود که روزی کسی از نسل شاه داوود به عنوان پادشاه، تدهین و مسح خواهد شد و بدین‌ترتیب پادشاهی داوود و سلیمان اعاده می‌گردد). و ما نام قوم باستانی یهودا[4] را بر خود داریم که رومیان آن را یهودیه[5] می‌خواندند، قومی که خودمختاری‌اش را پس از تخریب معبد دوم در سال ۷۰ میلادی از دست داد، تاریخی که معرف آغاز پراکندگی یا دیاسپورا[6] است. در طی قرن‌هایی که از پی آمد، در کلام رابی [خاخام] یاکوب نویسنر[7] (۱۹۸۷)، «یهودیان می‌دانستند چه کسانی هستند. آنها قومی در تبعید بودند».

---

1. *Growing Up Jewish in America: An Oral History*

2. the hebrew patriarchs

۳. منظور همان ستارهٔ شش‌ضلعی داوود است.(م.)

4. Judah

5. Judea

6. Diaspora

7. Rabbi Jacob Neusner

ولی از قرن هجدهم به بعد، دوران روشنگری و رهایی‌بخشی یهودیان ساکن در اروپای غربی آب‌ها را طوری گل‌آلود کرد که برای یهودیان امکان بدل‌شدن به شهروندان ملت‌هایی چون فرانسه، بریتانیا و آلمان فراهم شد؛ این به سهم خویش ما را واداشت هویت یهودی‌مان را به نقش تخصیص‌یافته‌تری از دین، که فرقه‌های پروتستان و کاتولیسم رمی در جهان مدرن تعریف کرده بودند، تقلیل دهیم. اگر به خاطر سه عامل نمی‌بود، این دگرگونی بی‌آنکه نقصان بگیرد ادامه می‌یافت و امروز نیز بر هویت یهودی مسلط می‌بود. اولی مهاجرت در مقیاس بزرگ یهودیان به ایالات متحده بود، جایی که هر کس واجد ملیتی متفاوت با شهروندی آمریکایی است و بدین ترتیب امکان تلقی هویت یهودی به عنوان نوعی قومیت به وجود آمد. دومی هالوکاست بود که در آن، نازی‌ها یهودیان را یک نژاد معرفی کردند و کوشیدند هر نشانی از *ناخالصی نژادی* را از بین ببرند، چیزی که به سهم خود در حکم نوعی بانگ بیدارباش از رؤیای روشنگری بود؛ گذشته از نسل‌کشی، این ایده که هویت یهودی هر کس می‌تواند بر پایهٔ کردار و/یا اعتقاد دینی به چالش کشیده شود، امری به لحاظ اخلاقی نفرت‌انگیز است. سومی تأسیس دولت اسرائیل بود که ملاحظات مربوط به میراث و هویت یهودی را پیچیده ساخت؛ زیرا اسرائیلی‌ها فقط اقلیتی از جمعیت یهودی جهانی را تشکیل می‌دهند (و برخی یهودیان حتی صهیونیست نیستند)، حال آنکه شهروندی اسرائیلی از ملیت شهروند، که ممکن است یهودی، عرب، یا دروز[1] یا جز این باشد، متمایز است.

ابهام‌ها دربارهٔ سرشت دینی و قومی هویت ما هر چه هم که باشد، در هویت یهودی نیل پستمن ـ برای آنانی که شخصاً او را می‌شناختند ـ هیچ تردیدی وجود نداشت. او به هنگام تدریس یا گفت‌وگوی غیررسمی، به

---

۱. druze؛ یک فرقهٔ اسلامی رمزی که در کوه‌های سوریه و لبنان ساکن‌اند و معتقدند که الحکیم تجسد خداست.(م.)

پس‌زمینهٔ دینی و قومی خود اشاره می‌کرد. در مراودات رسمی‌تر، نظیر سخنرانی عمومی و انتشار نوشته، نیز پستمن، دست‌کم هرازگاهی، به میراث یهودی‌اش ارجاع می‌داد. بی‌شک او در کنفرانس‌های داخلی اکولوژی رسانه‌ای ـ که برای دانشجویان و همکارانش در دانشگاه نیویورک سازمان‌دهی کرده بود ـ و در همایش‌های انجمن ارتباطات ایالت نیویورک (NYSCA)، این کار را با آسودگی انجام می‌داد؛ همایش‌هایی که معمولاً کوچک و خودمانی بودند و بسیاری از دانشجویانش در آنها شرکت می‌کردند. برای چندین سال، کنفرانس‌های NYSCA در کوتشرز کانتری کلاب،[1] یک هتل یهودی قدیمی در کتسکیلز،[2] برگزار می‌شد و همان‌جا بود که او در نطقی مقدماتی با نام *هفت ایده درباب رسانه‌ها و فرهنگ* (منتشرشده در *سالنامهٔ ارتباطات کلامی*[3] NYSCA در ۱۹۹۲) نکتهٔ طنزآمیز زیر را مطرح کرد:

> پس ایدهٔ شمارهٔ یک این است که فرهنگ، همواره بهایی برای تکنولوژی می‌پردازد و این به ایدهٔ دوم ختم می‌شود: مزایا و معایب تکنولوژی‌های جدید هرگز یکسان در میان جمعیت توزیع نمی‌شوند. این بدین معناست که هر تکنولوژی جدید به سود عده‌ای و به ضرر دیگران است. حتی کسانی وجود دارند که اصلاً تأثیری نمی‌یابند. باز هم مورد ماشین چاپ در قرن شانزدهم را در نظر بگیرید. با نشاندن کلام خداوند بر میز آشپزخانهٔ هر مسیحی، کتاب تولیدانبوه‌شده، اقتدار سلسله‌مراتب کلیسایی را متزلزل ساخت و فروپاشی مقرّ سراسقفی رم مقدس را شتاب بخشید. از آنجا که برخی از شما پروتستان‌اید، اگر در آن دوره زندگی می‌کردید، به این تحول شادباش می‌گفتید. کاتولیک‌های حاضر در بین شما به خشم و خروش می‌آمدند. من به عنوان یک یهودی

---

1. Kutsher's Country Club
2. Catskills
3. *Speech Communication Annual*

ککم هم نمی‌گزید، چون فرقی نمی‌کرد یک پوگروم[1] توسط مارتین لوتر انجام شود یا پاپ لئوی دهم.

شکی نیست که سبک پستمن وامدار بورشت بلت[2] است ولی همین جُک اولین‌بار در نطقی ایرادشده در استکهلم خطاب به متخصصان تلویزیون سوئدی به‌کار رفت، که در *اعتراضات باوجدان*[3] (پستمن، ۱۹۸۸) با نام *به‌یادآوردن عصر طلایی* چاپ می‌شود. هویت یهودی پستمن در فصل دیگری نیز رو می‌شود که ریشه در مقاله‌ای دارد که از او خواسته بودند برای مجلهٔ آلمانی *اشترن* بنویسد. این مقاله ـ که به آلمانی ترجمه شد و در شکل اصلی انگلیسی‌اش در *اعتراضات باوجدان* با نام *مسئلهٔ آلمانی من* چاپ می‌شود ـ اشاره‌ای آشکار است به *مسئلهٔ* یهود هیتلر و هالوکاست. پستمن، با ارجاع به تجارب کودکی‌اش، به این نکته اشاره کرد که «حتی وقتی نازی‌ها در حال سامان‌دهی پاسخشان به مسئلهٔ یهود بودند، در ذهن کودکانهٔ من چیزی مبهم شکل گرفت که نامش را *مسئلهٔ اسکیزوفرنی آلمانی* گذاشتم» ولی او عملاً اشاره نکرد که مسئلهٔ یهود، پیامدی مستقیم برای خود او داشت. یگانه‌ارجاع به میراث دینی پستمن زمانی ظاهر می‌شود که او دربارهٔ بازدیدش از اردوگاه کار اجباری داخائو[4] می‌گوید و فاش می‌کند این همان مکانی بود «که عمو و عمه‌ام از بین رفتند». یقیناً این اشاره‌ای قوی دربارهٔ پس‌زمینهٔ اوست، هرچند حدی از ابهام را همچنان حفظ می‌کند؛ زیرا یهودیان یگانه‌قربانیان هالوکاست نبودند. یقیناً این اشاره یک‌سر متفاوت با نقل‌قول زیر از کتاب *یهودی بارآمدن در آمریکا* است:

حول و حوش زمانی که من هشت ساله بودم، کم‌کم می‌شنیدم که یهودی‌ها در اروپا تنبیه، اگر نه کشته، می‌شوند. کودکی من کاملاً

---

۱. pogrom قتل عام یهودیان.(م.)

2. Borscht Belt

3. *Conscientious Objections*

4. Dachau

> باصفا بود البته به جز این مورد عمده: جنگ و هالوکاست. من این دو را با هم یک‌کاسه می‌کنم. وحشتناک بود دانستن اینکه می‌توانند تو را بکشند نه به خاطر کار بدی که کرده‌ای بلکه فقط به خاطر یهودی‌بودنت.

اکراه پستمن از اشارهٔ مستقیم به دین خود در *مسئلهٔ آلمانی من*، منعکس‌کنندهٔ رویکردی نوعاً یهودی به این قسم خودافشاگری است. نقل‌قول دیگری از *یهودی بارآمدن در آمریکا* توضیحی در این‌باره به دست می‌دهد:

> در زمان من، شما هرگز منکر نمی‌شدید که یهودی هستید ولی نوع رویکردِ غالب این بود که لازم نیست جهان بیرون چیزی در این‌باره بداند. لازم نیست سروصدا راه بیندازید. به مدرسه می‌روید تا کاری را که معلم می‌گوید بکنید، که آمریکایی بشوید. لازم نیست دربارهٔ [عید] شبات و چانوکاه[1] حرف بزنید.

در ایالات متحده، و هر جایی در اروپای غربی بعد از روشنگری و رهایی‌بخشی، چنین احتیاطی در حکم پاسخی بود به قرن‌ها پیش‌داوری، ستم و خشونتی که در هالوکاست به اوج خود رسید. پس جای تعجب نیست که پستمن در کارهای منتشرشده و در بسیاری از خطابه‌های عمومی‌اش به ندرت اشاره‌ای صریح به میراثش می‌کند و جُکی که نقل شد نیز استثنایی نادر است. عادت کم‌گوبودن دربارهٔ پس‌زمینهٔ خویش احتمالاً به عنوان کرداری فرهنگی به او به ارث رسیده است ولی این نیز حقیقت دارد که پستمن، در معنایی مثبت و ایجابی، می‌خواست با آمریکایی‌ها، به عنوان یک آمریکایی، ارتباط برقرار کند و در این کار موفق شد.

این واقعیت که یهودیت او در بهترین حالت نزد خوانندگانش ناروشن بود، مدتی نه چندان طولانی پس از انتشار *سرگرم‌ساختن خودمان تا حد*

---

۱. chanukah یا هانوکا، جشنوارهٔ یهودی نورها.(م.)

مرگ در ۱۹۸۵ برایم معلوم شد. با اتومبیلم سرگرم رانندگی در منطقهٔ شهری نیویورک بودم و داشتم بین ایستگاه‌های رادیویی مختلف جست‌وجو می‌کردم که برحسب اتفاق به شبکه‌ای مذهبی رسیدم: واعظی داشت با مخاطبانش دربارهٔ آنچه پستمن در *سرگرم‌ساختن خودمان تا حد مرگ* نوشته بود حرف می‌زد. وقتی به مبحث دین و اونجلیست‌های تلویزیونی[۱] رسید، گفت:

فعلاً، مطمئن نیستم پستمن یک مسیحی باشد...

این توضیح برای خودم جالب بود (برای پستمن نیز، وقتی ماجرا را برایش تعریف کردم)، و البته مبیّن موفقیت او در ساختن یک پرسونا یا چهرهٔ عمومی نامعین نیز بود.

مورد نادری که در آن پستمن درگیر بحثی تا حدی فراگیر دربارهٔ میراث دینی‌اش می‌شود، در کتاب یکی مانده به آخرش، *پایان آموزش* (۱۹۹۵)، پیش می‌آید، جایی که او حتی برخی از همان حکایاتی را تعریف می‌کند که در *یهودی بارآمدن در آمریکا* به چشم می‌خورد. ولی در کتاب *پایان آموزش*، او پس‌زمینه‌اش را نه برای به‌دست‌دادن بصیرتی نسبت به تجربهٔ یهودی، بلکه در روند طرح استدلالی دربارهٔ آموزش عمومی آمریکا پیش کشید:

من طوری بار آمدم که یاد بگیرم *اعتقادنامهٔ آمریکایی*[۲] را دوست بدارم و در عین حال از یک داستان قبیله‌ای‌تر الهام بگیرم، داستانی که دلبستگی قابل‌ملاحظه‌ای به آن داشتم (و هنوز دارم). به عنوان فرزند والدینی یهودی، لازم بود به دو مدرسه بروم: مدرسهٔ عمومی آمریکایی که در آن نام‌های واشینگتن، مدیسن، تام پین و لینکلن در حکم شمایل‌های اصلی بودند و مدرسه‌ای یهودی که در آن

---

۱. televangelist؛ واعظان و مبلغان مسیحی که برای تبلیغ انجیل از تلویزیون استفاده می‌کنند.(م.)

2. the american creed

> نام‌های ابراهیم، سارا، اسحاق، ربه‌کا، یعقوب، راحیل، لـه‌آ و موسی به همان اندازه مقدس بودند.

پستمن به حمایت از آرمان دیگ درهم‌جوشِ فرهنگ آمریکایی در برابر مفهوم متأخرترِ چندفرهنگی‌گرایی ادامه داد. او نه درگیر بحثی درباب یهودیت شد، نه تکوین تفکر خویش به منزلهٔ پیامدی از دینش را توضیح داد و نه استدلال‌هایش دربارهٔ آموزش و فرهنگ آمریکایی را بر تجارب و اعتقادات دینی‌اش استوار ساخت. در عوض چنین ادعا کرد که هر دو می‌توانند همزیستی داشته باشند، آن هم با قرارگرفتن داستان قبیله‌ای در ذیل روایت سکولار و عقل‌گرای بزرگ‌ترِ جمهوری آمریکایی.

از آنجا که او دربارهٔ دینِ خود کم‌گوست و دین را ذیل *اعتقادنامهٔ آمریکایی* قرار می‌دهد، مرتبط‌ساختن دستاورد فکری پستمن با میراث دینی او یقیناً کار سرراستی نیست آن‌گونه که اگر او یک خاخام یا متأله یهودی می‌بود یا کتابی دربارهٔ یهودیت نوشته بود، چنین می‌بود (و البته منظورمان این نیست که در این صورت کار، ساده می‌شد).

مسئلهٔ پیچیدهٔ بعدی این واقعیت است که پستمن را نمی‌توان دینداری پارسا، سرسپرده و متورّع خواند (اصطلاحی که در اینجا آن را در معنای خنثی و نه منفی‌اش به‌کار می‌برم). لاجرم برای بسیاری از ما که در مراسم خاکسپاری پستمن حاضر بودیم تا اندازه‌ای مایهٔ تعجب بود وقتی خاخامِ حاضر در آنجا با لحنی بسیار شخصی و صمیمی از او حرف می‌زد. معلوم می‌شود نیل و شلی پستمن در زمان مرگ نیل به هیچ جماعت یا گروهی وابستگی نداشته‌اند ولی در یک فرصت، از خانه‌شان، در فلاشینگ، کوییتز، همراه برادرشوهر شلی و همسر او برای شرکت در مراسم دعا در مرکز یهودی مانتو هیل، به پلین‌ویو، لانگ آیلند، می‌روند؛ آنجا بود که پستمن با رهبر معنوی آن شولِ[1] محافظه‌کار، خاخام موریس برنشتاین، دوستی به هم

---

۱. shul به معنای کنیسه.(م.)

می‌زند، همان خاخامی که مراسم خاکسپاری نیل را اجرا کرد. در همان زمان، شک دارم کسی تعجب کرده باشد از اینکه پسرشان، اندرو، هنگام مدح‌گویی[۱] در خاکسپاری پدرش و فهرست‌کردن برخی چیزهایی که پدرش در زندگی دوست می‌داشت، گفت:

> پدرم به یهودی‌بودن عشق می‌ورزید.

او بعدها افزود:

> پدرم عاشق قدم‌زدن بود، مخصوصاً در تعطیلی‌های یهودی؛

همچنین، او مدح‌گویی خود را با این توضیح آغاز کرد:

> هیچ کس به اندازهٔ پدرم مدح‌گویی‌های تأثرانگیز ایراد نمی‌کرد. اگر شما شخصی را که او مدحش را می‌گفت خوب نمی‌شناختید و حتی اگر می‌شناختید، وقتی پدرم کار نورباران‌کردن و ستایش معنای زندگی آنها را به پایان می‌رساند، شما تا حدی برای خودتان گریه می‌کردید، چون آرزو می‌کردید ای کاش متوفی را حتی بهتر از این می‌شناختید. پدرم مدح مادر او، مادر مادر او، پدر مادر او، عمهٔ او و بسیاری دیگر را می‌گفت. مردم بعد از مدح‌گویی‌های او به خط می‌شدند تا از او بخواهند اگر می‌تواند آنها را برای مدحی‌گویی*شان* در نوبت قرار دهد. او واقعاً باید بابت این کار پول می‌گرفت. چه خوب می‌شد اگر پدرم زنده می‌بود تا دست‌کم یکی دیگر از آنها را ایراد کند!

پیداست که مشارکت دینی پستمن اهمیت داشت، هرچند این مشارکت تا اندازه‌ای نامنظم و غیرراست‌کیشانه[۲] بود و از این‌رو رابطهٔ او با یهودیت را می‌توان پیچیده خواند. بنابراین سودمند خواهد بود اگر به پس‌زمینهٔ دینی او عمیق‌تر بپردازیم. پدربزرگ و مادربزرگ پستمن در اواخر قرن نوزدهم به

---

۱. eulogy؛ نطق کوتاهی که هنگام خاکسپاری در مدح و ستایش متوفی ایراد می‌شود.(م.)

2. unorthodox

عنوان بخشی از موج عظیم مهاجرت‌های یهودی از اروپای شرقی به ایالات متحده آمدند و والدینش، که در شهر نیویورک متولد شدند، در قسمت شرقی پایینی منهتن بزرگ شدند. خود پستمن در اجتماع یهودی فلتبوش[۱] در بروکلین رشد کرد:

> وقتی در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ بزرگ می‌شدم، سه و نیم میلیون یهودی در شهری هشت میلیون نفری زندگی می‌کردند. فقط در بروکلین نزدیک به دو میلیون یهودی بود. وقتی بروکلین را *منطقهٔ کلیساها* می‌نامیدند، ما هیچ نمی‌دانستیم دارند از چه حرف می‌زنند.

پستمن در همان محیطی بزرگ شد که امثال وودی آلن، آیساک آسیموف، لورن باکال، مل بروکس، آلان درشوویتس، الیوت گولد، دنی کِی، سَندی کوفاکس، نورمن میلر، زیرو ماستل، نیل سداکا، فیل سیلوز، موریس سِنداک، باربارا استریساند، ایلای والاچ و هنی یانگمن[۲] را به وجود آورد. تا آنجا که به تربیت دینی او مربوط می‌شود، آن را چنین توصیف می‌کند:

> والدین من در معنایی سازمان‌یافته دینی نبودند، اگرچه در تعطیلات والا[۳][ی یهودی] به شول می‌رفتند. ولی مرا از سن پنج سالگی به مدرسهٔ عبری فرستادند؛ چون معلمی که در ساختمان ما زندگی می‌کرد، بسیار فقیر بود. این عملی نیک بود، شکلی از تزِداکاه.[۴]

کنیسهٔ آنها اسرائیل جوان[۵] فلتبوش بود که او درباره‌اش می‌گفت:

> مسلماً یکَ شولِ ارتدوکس بود. در آن روزها همه چیز ارتدوکس بود.

---

1. Flatbush
2. Woody Allen, Isaac Asimov, Lauren Bacall, Mel Brooks, Alan Dershowitz, Eliott Gould, Danny Kaye, Sandy Koufax, Norman Mailer, Zero Mostel, Neil Sedaka, Phil Silvers, Maurice Sendak, Barbara Streisand, Eli Wallach, and Henny Youngman
3. high holidays
۴. tzedakah؛ واژه‌ای عبری که عمدتاً به صدقه ترجمه می‌شود ولی ریشهٔ آن عدالت است.(م.)
5. the young Israel

البته این مبالغه است و نکته‌اش هم این است که شاخه‌های اصلاح‌طلب و محافظه‌کار یهودیت در اجتماعات یهودی سنت‌گرایی چون فلتبوش کاملاً ناشناخته بودند. پستمن بار میتسواه[1] خود را در اسرائیل جوان تجربه کرد و روایت می‌کند که مادرش سه نطق برای او نوشت تا ایراد کند: یکی در کنیسه، یکی در پذیرایی‌ای که سپس در رستوران رومانیایی فرانسوی در قسمت شرقی پایینی برگزار شد و سومی در انجمن زنان کمک‌رسان شووالیه‌های پیتیاس که مادرش عضو آن بود. اسرائیل جوان نیز برای پستمن مهم بود؛ زیرا مکانی بود برای بازی بسکتبال (پستمن به یک ستارهٔ بسکتبال در کالج و یک بازیکن لیگ فرعی بدل شد).

همسر پستمن، شلی، که اهل برانکس بود، از پس‌زمینه‌ای مرتبط با حلقهٔ کارگر[2] آمده بود که در آن، دین یهودی با سیاست لیبرال ترکیب شده بود، رهیافتی به زندگی یهودی که برای پستمن عاری از جاذبه نبود. در پایان دههٔ ۱۹۵۰، آنها در فلاشینگ، کوییَنز، سکونت گزیدند و طی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ فرزندانشان وارد مدرسهٔ عبری و دینی در کنیسهٔ آزاد فلاشینگ ـ گروهی اصلاح‌طلب ـ شدند؛ همان‌جا بود که هر دو فرزندشان به سن تکلیف رسیدند. آنها عموماً مراسم روش هاشاناه[3] و یوم کیپور[4] را به‌جا می‌آوردند، مراسم پسح[5] را برگزار می‌کردند یا به خانهٔ خویشاوندان می‌رفتند و هانوکاه[6] را جشن می‌گرفتند. ولی در غیر از این موارد چندان اهل رعایت [اصول مذهبی] نبودند و وقتی فرزندانشان بزرگ شدند، خانوادهٔ پستمن

---

۱. bar mitzvah؛ به معنای *کسی [مذکر] که بر او فرامین اعمال می‌شود* یا همان رسیدن به سن بلوغ و واجب‌شدن تکالیف بر فرد. دربارهٔ زنان، bar به bat بدل می‌شود.(م.)

2. Workman's Circle

۳. rosh hashanah؛ اولین روز از تعطیلات والا.(م.)

۴. yom kippur؛ روز کفاره.(م.)

۵. passover seders؛ مراسمی که عموماً هشت روز است و یهودیان در آن، خروج بنی‌اسرائیل از مصر را جشن می‌گیرند.(م.)

۶. hanukkah؛ جشنی سالانه به مدت هشت روز متوالی.(م.)

عضویت خود در کنیسه را پی نگرفت. الگوی ادامهٔ وابستگی [به کنیسه] صرفاً در دوران بزرگ‌کردنِ فرزند کاملاً در بین خانواده‌های یهودی مابعدجنگ شایع بود ولی همان‌طور که پیشتر اشاره شد، آنها درجه‌ای از مشارکت دینی را حفظ کردند و پستمن از رابطه‌داشتن با اعضای روحانیت یهودی، نظیر خاخام برنشتاین، رضایت کامل داشت. همچنین، به گفتهٔ شلی پستمن، همسرش شیفتهٔ گوش‌دادن به داونینگ،[1] آواز نیایش یهودی، بود و در آخرین روزهای عمرش از گوش‌دادن به برنامهٔ مخصوص شبکهٔ PBS، کانتورها: ایمانی به آواز[2] (که در آغاز در دهم و یازدهم سپتامبر ۲۰۰۳ پخش شد) لذت می‌برد. در اولین شبِ روش هاشاناه (۲۶ سپتامبر ۲۰۰۳)، نیل پستمن به بیمارستان انتقال یافت و تحت عملی اضطراری قرار گرفت. او تحت مراقبت شدید بود و کمی پیش از غروب در شامگاه یوم کیپور (۵ اکتبر ۲۰۰۳) درگذشت. زمان‌بندی درگذشت او، که اندرو پستمن در مدح‌گویی‌اش از آن یاد می‌کند، واجد اهمیت خاصی در دین یهودی است؛ زیرا با دورهٔ ده روزهٔ موسوم به ایام مقدس والا یا ایام حیرت،[3] مقدس‌ترین زمان سال در تقویم یهودی، مصادف است.

شلی پستمن روایت می‌کند که همسرش علاقه داشت بگوید تفاوتی بین مذهبی‌بودن و به‌جاآوردن [اصول] هست، به عبارت دیگر، او خود را مذهبی می‌دانست بی‌آنکه به‌جاآورنده باشد. قرینهٔ این موضع در نوشته‌های او این است که پستمن اغلب رویکردی انتقادی به تنگ‌نظری دینی داشت و دربارهٔ خطرات تعصب‌گرایی هشدار می‌داد ولی هرچند با اصول جزمی دینی، یا هر شکلی از غیرتمندی نسبت به برتری یک دین خاص،[4] همدلی نداشت، هرگز در کل ارزش دین را انکار نمی‌کرد یا تنزل نمی‌داد. برای نمونه، در طی اولین مرحله از تفسیر فرهنگی خود،

1. Davening
2. Cantors: A Faith in Song
3. Days of Awe
4. Triumphalism

در بحثی دربارهٔ تنگ‌نظری، قطعهٔ زیر در کتاب *تدریس به منزلهٔ فعالیتی براندازانه* آمده است:

> آموختن تعالیم دینی نمونهٔ دیگری از این امر است. همان‌طور که آلان واتس اشاره کرده است: «پایبندی بلاعزل به هر دینی نه تنها خودکشی فکری، بلکه همچنین نوعی بی‌ایمانی ایجابی است؛ زیرا ذهن را به روی هر روایت جدیدی از جهان می‌بندد. ایمان، پیش از هر چیز، گشودگی است؛ کنشی استوار بر اعتماد به امر ناشناخته». و بدین‌سان *قمارکردن* نیازمند روشن‌بینی نسبت به آن چیزی است که واتس آن را *ادیان با علامت استاندارد* می‌خواند.

در دومین مرحلهٔ از تفسیر فرهنگی خود، پستمن بی‌میل نبود صور معینی از گفتار دینی را سخن مجنونانه یا سخن احمقانه بخواند، همان‌طور که دربارهٔ نیایش رادیویی گوردون کوپرِ[1] فضانورد به هنگام گردش به دور مدار زمین چنین کرد:

> آنچه، در نیایش کوپر، به آن می‌رسیم این است که خدا یک آمریکایی است، مسیحی‌ای مالیات‌پرداز که حامی برنامهٔ فضایی است، به نظام‌های سیاسی دموکراتیک علاقه‌مند است، خواستار انجام تحقیقات بیشتر است و تا جایی که می‌دانیم، به *چاپ کن یا محو شو*[2] باور دارد. در ساختن خدا به دست کوپر، نه فقط خدا بر عالم و هر آنچه در آن است حکم *نمی‌راند*، بلکه او حتی بر یوگسلاوی هم حاکم نیست. خلاصه اینکه، زبان کوپر، هرچند شکل یک نیایش را به خود می‌گیرد، ستایش قدرت برتر آمریکاست، نه قدرت برتر خدا. بر نیایش او زبان سیاست استیلا دارد نه زبان دین. در اساس، این نیایش فاقد بسیاری چیزهاست که یک نیایش حاوی آنهاست، از جمله تعالی، جهان‌شمول‌بودن و

---

1. Gordon Cooper

۲. publish or perish؛ اشاره به فشاری که در آکادمی‌ها برای انتشار کتاب و رساله به منظور حفظ شغل و مقام دانشگاهی وجود دارد.(م.)

> بالاخص تصدیقِ بی‌تفاوتی باشکوه خدا نسبت به مانورهای سیاسی گروه خاصی از مردمان.

باید اضافه کنم که پستمن به روشنی نشان داد هیچ اعتراضی به این واقعیت ندارد که کوپر از کپسول فضایی‌اش نیایشی عرضه کرد، عملی که او آن را به خاطر تواضع، افسون و تأثرانگیزبودنش می‌ستود؛ این فقط محتوای نیایش است که به گمان او نامناسب بود. پستمن یک‌بار، به شیوه‌ای بازی‌گوشانه، به من گفت که اگر قرار می‌بود *سخن مجنونانه، سخن احمقانه* (۱۹۷۶) را بازنگری کند، آن را به دو نیم می‌کرد و نیمی با تصویری از او با روپوش آزمایشگاهی سفید شروع می‌شد و نیمی دیگر با عکسی که در آن، او جامعهٔ یک کشیش به تن دارد. از این طریق او نشان می‌دهد که آن نیمهٔ کتاب حاوی رهیافتی علمی به درستی و صحت در زبان خواهد بود (مأخوذ از معناشناسی عمومی) و در نیمهٔ دیگر، او درگیر نقدی اخلاقی و فلسفی — اخلاقی[1] از کاربست بشری نماد خواهد شد. با گذر به مرحلهٔ دوم تفسیر فرهنگی، نقد اخلاقی و فلسفی ـ اخلاقی است که بر نوشتار او غلبه می‌یابد و بهترین و سرسخت‌ترین نقادی پستمن از دین در *سرگرم‌کردن خودمان تا حد مرگ* (۱۹۸۵) ظاهر می‌شود، در فصلِ *بر دوش بیت‌اللحم بگذار* که او در آن، سراغ اونجلیست‌های تلویزیونی‌ای چون پت رابرتسن، اُرال رابرتز، جیمی سوآگر و جیم بیکر[2] می‌رود. در تحلیل پستمن، خطا متوجه این ستارگان تلویزیونی نیست، بلکه در خود رسانه‌شان نهفته است:

> در تلویزیون، دین، همچون هر چیز دیگر، به سادگی تمام و بدون مدافعه‌گری، در قالب نوعی سرگرمی عرضه می‌شود. هر آنچه دین را به یک فعالیت بشری تاریخی، برجسته و مقدس بدل می‌سازد، زدوده می‌شود؛ هیچ آیینی در کار نیست، هیچ اصلی،

1. moral and ethical

2. Pat Robertson, Oral Roberts, Jimmy Swagger, Jim Bakker

> هیچ سنتی، هیچ الاهیاتی و از همه مهم‌تر، هیچ درکی از تعالی معنوی. در این شوها، واعظْ معرکه است. خدا به عنوان دلقک ظاهر می‌شود.

اگرچه موضوع نقد تا اندازه‌ای از تنگ‌نظری به بی‌فکری و بی‌معنایی انتقال یافته است، دغدغهٔ مشترکی دربارهٔ دین وجود دارد، دینی که بیش از اندازه پرخاشگر شده و در این مورد، به عوض آنکه خواستار رفتاری اخلاقی در محیطی مقدس و جدی شود، در وضعیتی دنیوی و مبتذل تن به خوش‌خدمتی می‌دهد. فکر می‌کنم ذکر این نکته مهم است که پستمن، هرچند تمرکزش بر پروتستانیسم بود، یک کشیش کلیسای کاتولیک را نیز که در هیئت یک دی.جی[1] نقش دوگانه بازی می‌کرد، مورد انتقاد قرار داد و کاردینال جان جی. اُکانر را به این متهم کرد که هنگام انتسابش به مقام سراسقفی نیویورک، برای دوربین‌های تلویزیون قیافه درآورده است و نمونهٔ خاخامی را نقل کرد که پیشنهاد کرده بود گروهش لوچانو پاواروتی[2] را برای خواندن آواز قل نیدره[3] در یوم کیپور اجاره کند. همچنین او در تکنوپولی مدعی شد که آگهی‌های بازرگانی [رادیو] عبری ملی که برای فروش فرانکفورتر، به خدا ارجاع می‌دهند، نمادهای فرهنگی مهم را به ابتذال می‌کشانند (هم خدا و هم عمو سام، در این مورد خاص). پستمن در سومین مرحلهٔ تفسیر فرهنگی‌اش نیز به نقد دیانت تنگ‌نظرانه بازمی‌گردد. در *پایان آموزش* (۱۹۹۵)، او ماجرایی طنزآمیز را روایت کرد که در دهکده‌ای در روسیهٔ قرن نوزدهم رخ می‌دهد؛ یک یهودی به یهودی دیگر می‌گوید شیرها از سیرک فرار کرده‌اند، ولی صرفاً با این پاسخ روبه‌رو می‌شود: «برای یهودی‌ها خوب است؟».

---

۱. disk jockey؛ کسی که در رادیو و تلویزیون و غیره صفحات موسیقی می‌گذارد.(م.)

۲. Luciano Pavarotti؛ خوانندهٔ کلاسیک مشهور ایتالیایی.(م.)

۳. kol nidre؛ نیایش آغازین در روز یوم کیپور.(م.)

پستمن در ادامه می‌نویسد:

> مقصود از این جُک دست‌انداختن رویکرد درخودغرق‌شده‌ای است که به هیچ هویت‌یابی‌ای وسیع‌تر از گروه خویش رخصت نمی‌دهد. به همین ترتیب می‌توان پرسید آیا شکسپیر برای یهودیان خوب است؟ آیا قوانین نیوتن برای یهودیان خوب است؟ بی‌شک هستند برخی فرقه‌های یهودی که پاسخشان به این پرسش‌ها به واقع این است: «برای یهودیان بد است»؛ زیرا آموختن سکولار از هر نوعی را اختلال در مطالعات تلمودی و تهدیدی برای پارسایی می‌دانند ولی نکته دقیقاً همین است. چنین فرقه‌هایی مدارس و روایت‌های خودشان را دارند و می‌خواهند جوانانشان را از آموزش عمومی دور نگه دارند. هر آموزشی که مروج درگیرشدنِ فردی با گروه خاص خویش باشد، واجد ارزش است ولیَ با ایدهٔ آموزش عمومی و رشد یک فرهنگ مشترک در ستیز است.

او چنین نتیجه گرفت که این قبیل شکل‌های فرقه‌ای و قومیت‌مدارِ آموزش منجر می‌شود به «انزوا، کوته‌نظری و خصومت، حال بگذریم از بی‌معنایی» و در واپسین کتابش، *ساختن پلی به قرن هجدهم* (۱۹۹۹)، پستمن درگیر دفاعی شورانگیز از عقل‌گرایی شد که نقد معینی از دین را نیز دربرمی‌گرفت:

> عقل‌گرایی در حکم انکار باور مسیحی به امر مافوق‌طبیعی و بنابراین، ردّ خدا بود. این بدین معنا نیست که همهٔ یا اکثر عقل‌گرایان قرن هجدهم به نحوی قطعی از مسیحیت یا خدا روگرداندند. انقلاب‌ها در عرصهٔ فکر هرگز ساده نیستند و به هر حال معزول‌کردن خدا کار راحتی نیست. می‌توانیم بگوییم که اکثر عقل‌گرایان بیشتر علیه الاهیات و کشیشان درآمدند تا معنویت و خدا و این بدین معناست که گفت‌وگوهای فکری و عاطفی

پیوسته‌ای میان عقل‌گرایان و مسیحیت وجود داشت، عقل‌گرایانی که بسیاری از آنها خود را دییست[1] می‌خوانند.

موضع پستمن بسیار آمریکایی است، موضعی که گوش به پدران بنیان‌گذار جمهوری می‌سپارد. این همان دین اصلی آمریکایی است، در تقابل با دین معاصری که بلوم (۱۹۹۲) شناسایی‌اش می‌کند، دینی که پستمن آن را با گفتار غالب در عصر تجارت نمایش و شو پیوند می‌زند. این دین، عیسی آمریکایی مورد بحثِ پروترو[2] (۲۰۰۳) را نیز شامل می‌شود؛ از غرائب خاص فرهنگ آمریکایی این است که برخی یهودیان در ایالات متحده، تا حدی، عیسی ناصری را نه به عنوان نوعی الوهیت یا نبی، بلکه به عنوان یک خاخام و یک چهرهٔ یهودی تاریخی پذیرفته‌اند (خود پستمن این نوع کنجکاوی فکری را دربارهٔ عیسی بروز می‌داد). ولی میراث دینی پستمن الگویی از عقلانیت را، در گفت‌وگوی بی‌قفه با ایمان، برای او فراهم آورد. تورات و تلمود معرّف رهیافتی عقلانی به فهم ارادهٔ خداست و آنچه برای پستمن اهمیت دارد، نه نتایجی که اخذ شده است، بلکه فرایندی است که به‌کار گرفته شد؛ یقیناً او خشنود می‌بود از اینکه او را به عنوان کسی توصیف می‌کردند که برای تحقق تفسیر فرهنگی خویش، در سمت‌وسوی یک محقق تلمودی کار می‌کند. یهودیت همچنین تأکید کمتری بر الاهیات می‌گذارد تا مسیحیت و برخلاف چهرهٔ انضمامی، شخصی و دسترس‌پذیر عیسی مسیح، غالباً مشوق مفهومی شدیداً انتزاعی و ناشناختنی از خداست و این فصل مشترکی با دییسمِ پدران بنیان‌گذار آمریکا دارد. این بدین معنی نیست که یهودیت از عناصر مافوق‌طبیعی و سلسله‌مراتبی بی‌بهره است یا اینکه روایت‌هایی شدیداً عقل‌گرایانه از مسیحیت در کار نیست، بلکه منظور

---

۱. deism؛ خداگرایی طبیعی، بدون اعتقاد به پیامبر و غیره.(م.)

2. Prothero

صرفاً اشاره به این نکته است که میراث پستمن تا اندازه‌ای حامی تمایلش به آمریکاگرایی بود.

مضمون مهمی که در آثار پستمن به چشم می‌خورد خطرِ تعصب‌گرایی است. او از تعصب‌گرایی در پیوندش با کاربرد زبان، ارتباطِ بین‌الاشخاصی، رسانه‌های توده‌ای و جنبش‌های اجتماعی (از جملهَ جنبش‌های رادیکال دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰) بحث کرد. مسلماً سنگ محک همیشگی او آلمان نازی بود و او طیف متنوعی از تعصب‌گرایی را شناسایی کرد که در آن اَعمال متعصبان یا فناتیک‌ها تخصصی و تقسیم‌بندی شده‌اند، طوری که افراد از هر جهت کاملاً عادی به نظر می‌رسند؛ به واقع، آنها در هیئت یک فناتیک عمل می‌کنند ولی نه با انتخاب خودشان، بلکه بدین خاطر که آنها، با جعل یک عبارت، «صرفاً از دستورات پیروی می‌کنند». پستمن در این زمینه به تمکین استنلی میلگرام[1] (۱۹۷۴) از آزمایش‌های مرجعیت[2] اشاره می‌کند، هرچند او به همان اندازه نسبت به اطاعت کور میلگرام از علم به عنوان مرجع اقتدار، رویکرد انتقادی دارد. اما مثال او از این نوع فناتیسم، آدولف آیشمن[3] است ـ بر اساس روایت هانا آرنت[4] (۱۹۶۳) از محاکمهٔ آیشمن در اورشلیم ـ و پستمن به این سندرم به عنوان آیشمنیسم اشاره می‌کند.

پستمن به شیوه‌ای منسجم به نفع مدارا، چه دینی و چه غیر آن و احترام به مردم و نمادهایشان، استدلال می‌کرد. حتی در طی اولین مرحلهٔ تفسیر

---

1. Stanley Milgram
2. authority experiments
3. Adolph Eichmann
۴. Hannah Arendt؛ منظور کتاب مشهور آرنت، *آیشمن در اورشلیم: گزارشی در باب ابتذال شرّ* است که در اصل سلسله‌مقالاتی بود که آرنت دربارهٔ محاکمهٔ آیشمن در نیویورک به چاپ رساند. آیشمن یک بوروکرات رده بالا در آلمان هیتلری بود که وظیفهٔ سازماندهی و دسته‌بندی و اعزام یهودیان به اردوگاه‌های کار را برعهده داشت. ولی ظاهراً هیچ اطلاعی از کوره‌ها و غیره نداشت. آرنت چهرهٔ او را به عنوان کارمند ساده و ابلهی توصیف می‌کند که فاقد ویژگی‌های یک شرّ اهریمنی و خوفناک است. او صرفاً، به اصطلاح، از فرامین اطاعت می‌کرد.(م.)

فرهنگی‌اش، زمانی که با جنبش‌های رادیکال دهـهٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ هـم‌پیمـان بود، او قواعد زیر را برای یک انقلاب نرم پیشنهاد کرد:

«۱. من، به هیچ‌رو، یک نماد فرهنگی مهم را بـی‌حرمـت نمـی‌کـنم» کـه دربارهٔ نمادهای دینی و سکولار، هر دو، نظیر پرچم آمریکا صادق است.

«۲. از کلمات رکیک استفاده نکن»

«۳. سعی نکن به مردم حقیقت واقعی موضوعی را بگویی، به‌ویـژه وقتـی این کار چندان ضروری نیست» که بـه لحـاظ اسـتراتژیکی بامعناسـت ولـی همچنین مبتنی بر مدارا با باورهای مختلف و نیز نوعی تمایل بـه ایـن امکـان است که حقیقتِ خود فرد نیز می‌تواند کاذب از آب درآید؛

«۴. خودت بیش از حد نمادگرا نباش» که باز هم دفاعی است از مـدارا و تأمل [یا بازاندیشی]؛

«۵. با این حال، هر جا ممکن است، از کتاب مقـدس، اعلامیـهٔ حقـوق،[1] اعلامیهٔ استقلال و غیره استفاده کن، تا بنیانی بـرای مجادلاتـت فـراهم کنـی» این نیز باز جنبه‌ای استراتژیک دارد ولی در عین حال بازتابی است از احتـرام به دین و هم اعتقادنامهٔ آمریکایی؛

«۶. از پرچم آمریکا استفادهٔ مناسب کن» باز مربوط به احترام؛

«۷. هر جـا ممکـن اسـت، نقـل‌قـول‌هـای کتـاب مقـدس را بـرای بیـان حرف‌هایت به‌کار ببر و در تظاهرات، اگر کشیشی حامی آرمان توسـت، ایـن نقل‌قول‌ها به‌کار می‌آیند» بار دیگر ترکیبی از اسـتراتژی و ارزشِ منسـوب بـه نمادها و نهادهای دینی؛

«۸. به یاد داشته باش که افراد فرهیخته دست‌کم همـان‌قـدر در معـرض شمایل‌ها [یا نشانه‌ها] و واکنش‌های علامتی‌اند که افـراد نافرهیختـه» آخـرین دفاع از مدارا.

---

۱. bill of rights: ده اصلاحیهٔ اول بـرای قـانون اساسـی آمریکـا کـه آزادی‌هـای اساسـی شـهروندان آمریکایی را بیان می‌کند.(م.)

مدارا و احترام نیز در مرکز استدلال محافظه‌کارانه‌ترِ مطرح‌شده در *پایان آموزش* (۱۹۹۵) جای دارند، آنجا که پستمن تفرقه‌اندازی و جزیره‌بودگی استدلال‌های معاصر در دفاع از کثرت و چندفرهنگ‌گرایی را نقد می‌کند. پستمن، با عقب‌گرد به تجربهٔ خودش از بزرگ‌شدن به عنوان یهودی در آمریکا، موضعِ نه چندان بی‌نقص ولی همچنان قابل‌دوامِ مدارای متقابل در میان گروه‌های دینی و قومی بروکلین و نیز درکی از عضویت مشترک در فرهنگ آمریکایی بزرگ‌تر را یافت؛ او حتی شور و شوق راستینی نسبت به تجربهٔ کودکی‌اش از کریسمس به عنوان تعطیلی‌ای آمریکایی ابراز می‌کرد.

همچنین، به همان اندازه که بروکلین در طی دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ نمونه‌ای از آرمان دیگ درهم‌جوش بوده است، جماعت‌های یهودی در آمریکا نیز فی‌نفسه برسازندهٔ گفت‌وگویی میان چندفرهنگ‌گرایی و فرهنگ مشترک‌اند. در دوره‌ای که پستمن در حال رشد بود، انگلیسی تا حد ممکن صحبت می‌شد (حتی توسط مهاجران)، عبری زبان دین بود (همراه با کمی آرامی) و ییدیش لینگوآ فرانکای[1] یهودیان اشکنازی[2] بود. ولی در جماعات یهودی‌ای نظیر فلتبوش، ممکن بود زبان‌هایی چون آلمانی، فرانسوی، لهستانی، روسی، اوکراینی، لیتوانیایی، لاتویایی، استونیایی، چک، اسلوواکیایی، مجارستانی، رومانیایی، بلغاری، صربی و کرواتی نیز به گوشتان بخورد. اگر یهودیان سفاردی[3] هم حضور می‌داشتند، می‌توانستید لادینو[4] (معادل سفاردی ییدیش)، اسپانیایی، پرتغالی، هلندی، یونانی، فارسی و از این دست را نیز بشنوید. همراه با گوناگونیِ زبان‌ها،

---

۱. lingua franca زبان یا گویش مختلط.(م.)

۲. ashkenazi واژه‌ای عبری به معنای آلمانی. اشکنازی‌ها به یهودیانی اطلاق می‌شود که تبارشان به جماعات یهودی قرون وسطایی ساکن در راینلند، در غرب آلمان فعلی، می‌رسد.(م.)

۳. sephardi در تقابل با اشکنازی، یهودیانی که تبارشان شبه‌جزیرهٔ ایبری (اسپانیا و پرتغال مدرن) می‌رسد.(م.)

4. Ladino

تفاوت‌های فرهنگی روشنی میان، برای نمونه، یهودیان آلمانی و یهودیان روسی، یا میان یهودیان لهستانی و یهودیان مجارستانی و بالاخص بین یهودیان اشکنازی و سفاردیک وجود داشت. ولی همهٔ این تفاوت‌ها در قیاس با پیوند مشترک و بستر مشترکِ فرهنگ، هویت و میراث دینی یهودی در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارند، و این بی‌شک الگویی بود برای نگرش پستمن به فرهنگ آمریکایی.

دین موضوعی بود که پستمن، با گذر از سه مرحلهٔ تفسیر فرهنگی خویش، با تناوبی فزاینده به سراغ آن می‌رفت و در طی دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ خرسند بود از اینکه می‌توانست طیفی از گروه‌ها و سازمان‌های پروتستان، کاتولیک رمی و یهودی را مخاطب قرار دهد. او اهمیت نظام‌های اعتقادی، ایدئولوژی‌ها و روایت‌ها را در اعطای ثبات و انسجام به فرهنگ و مبنایی برای رفتار اخلاقی، تشخیص داد. این نکته در *پایان آموزش* (۱۹۹۵) به پیش‌زمینه می‌آید، کتابی که او در آن استدلال می‌کند:

> برای آنکه مدرسه معنا یابد، کودکان، والدینشان و معلمانشان باید در خدمت یک رب‌النوع باشند، یا حتی بهتر از آن، در خدمت خدایانی. اگر آنها هیچ رب‌النوعی نداشته باشند، مدرسه بی‌فایده است.

او از اصطلاح *خدا* [یا *رب‌النوع*، god]، با g کوچک، استفاده می‌کند برای ارجاع به «هر روایت کلانی... که دارای باورپذیری، پیچیدگی و قدرت نمادین کافی باشد تا فرد را قادر به سامان‌دهی زندگی خویش حول آن سازد».

این شامل خدای یهودی ـــ مسیحی و نیز *خدایان* علم، دموکراسی، کمونیسم و... نیز می‌شود. پستمن این مسئله را تشخیص داد که آموزش عمومی آمریکایی و فرهنگ آمریکایی در کل دیگر دارای یک اعتقادنامه یا

اسطورهٔ وحدت‌بخش نیست؛ به واقع، عنوان مناسب او برای این کتاب این بود: *خدایانی برای خدمت‌کردن وجود ندارند.*[1]

پستمن در دو کتاب آخرش فراخوانی برای تدریس ادیان تطبیقی صادر کرد؛ زیرا دین، بخش یکپارچه‌ای از درک تاریخ، هنر، فلسفه و فرهنگ است ولی همچنین او باور داشت همهٔ ادیان دارای پیام مشترکی دربارهٔ همدردی، شرافت و رفتار اخلاقی‌اند. در نهایت او به نیاز برای ارائهٔ ترکیب یا سنتز جدیدی اشاره کرد بر پایهٔ انسانیتِ مشترکمان و تاریخ جهان و نیز درکی از نقش ارتباطات، رسانه‌ها و تکنولوژی در امور انسان؛ رب‌النوعی درخور برای خدمت‌کردن.

تا بدین‌جا تمرکز من بر تفسیر دینی پستمن بوده است، ولی اکنون به تفسیر فرهنگی او می‌پردازم و برخی نقاط پیوند درونی با میراث دینی‌اش را مشخص می‌کنم. منظور من از این کار القای این نکته نیست که یهودیت یگانه‌منبع تأثیر بر دستاورد فکری او بود. وانگهی، معتقدم آنچه دربارهٔ یهودیت برای گفتن دارم می‌تواند به همان نسبت دربارهٔ ادیان دیگر نیز صدق کند و اغلب هم می‌کند؛ یگانه‌دغدغهٔ من فهم آثار پستمن در پس‌زمینهٔ میراث دینی اوست.

نخست اینکه، هرچند پستمن تمایز میان شفاهیت[2] و ادبیت (کتابت)[3] را که بر اکولوژی رسانه‌ای مارشال مک‌لوهان (۱۹۶۲، ۱۹۶۴) و والتر اُنگ (۱۹۶۷، ۱۹۸۲) حاکم است، تصدیق می‌کند ولی این تمایز اهمیت خود را از دست داد، خاصه در مراحل دوم و سوم تفسیر فرهنگی او، هنگامی که او تمرکز خود را بر مقایسهٔ میان ارتباط لفظی و بصری قرار داد. برای نمونه، در *تدریس به منزلهٔ فعالیتی حفظ‌کننده* (۱۹۷۹) تلویزیون را به عنوان رسانه‌ای تصویرمحور نقد کرد که استوار بر نمادهای قیاسی است که به عوض عقل،

---

1. *No Gods to Serve*
2. orality
3. literacy

به عواطف متوسل می‌شوند، تصاویری که به نحوی غیرعقلانی، اخلاق‌گرا و روایت‌محورند و لذتی بی‌واسطه و ذاتی به دست می‌دهند، در تضاد با عقل‌گرایی برنامهٔ درسی مدرسه که استوار بر ارتباط لفظی و زبانی است. در *ناپدیدشدن کودکی* (۱۹۸۲) او نقد خویش را به یاری این استدلال پی گرفت که درجهٔ بالای دسترسی‌پذیری ارتباط بصری تلویزیون، در تضاد با دسترسی محدود و مهارشدهٔ کلام مکتوبی که محصول آموزش مدرسه‌ای است، به زایش فرهنگی منجر شده است عاری از هر نوع راز و به ناچار عاری از تمایز روشن میان کودکی و بزرگسالی. در *سرگرم‌کردن خودمان تا حد مرگ* (۱۹۸۵)، این نکته را افزود که ما نمی‌توانیم انتزاعیات و گزاره‌ها را از طریق تصاویر انتقال دهیم و چون تمایل تلویزیون به سرگرمی است، به ناگزیر هر گفتاری را که ممکن است در پیوند با آن قرار گیرد، متبذل می‌سازد (از همین‌روست نقد او از اونجلیست‌های تلویزیونی که پیشتر بحث شد). در همان اثر، پستمن جدل کتاب‌مقدسی را علیه بت‌پرستی پیش کشید. او با استدلال اریک هَولاک[1] (۱۹۶۳) در این‌باره آشنا بود که خصومت افلاطون با شاعران بر میلش برای انتقال‌دادن فرهنگ یونانی از حالت شُفاهی به مکتوب استوار بود و او این‌طور دلیل آورد که مقصود از فرمان مُوسی برضد تصاویرِ حک‌شده[2] به واقع تحقق همین نوع کارکرد بود. او در بحثی درباب نظرگاه اَکولوژی رسانه‌ای مک‌لوهان توضیح داد:

> علاقهٔ من به این دیدگاه را نخست پیامبری برانگیخت بسیار نیرومندتر از مک‌لوهان، بسیار کهن‌تر از افلاطون. وقتی در جوانی کتاب مقدس را مطالعه می‌کردم، اشاراتی به ایده‌ای را یافتم که مضامین خاص محبوب رسانه‌ها را شکل می‌دهد و به ناچار قادر به در دست‌گرفتن مهار فرهنگ است. منظور من مشخصاً *ده فرمان* است، که فرمان دوم آن بنی‌اسرائیل را از ساختن تصاویر عینی و مشخص از هر چیز منع می‌کند. «برای خود نساز هیچ تصویر

1. Eric Havelock
2. graven images

حک‌شده‌ای، هیچ مشابه‌ای از هر آنچه در آسمان بالای سر است، یا آنچه در زمین زیر پاست، یا آنچه در آب‌های زیر زمین است». سپس از خودم پرسیدم، چنان‌که بسیاری آدم‌ها از خود می‌پرسند، چرا خداوند این مردم باید دستورالعمل‌هایی را در این‌باره که آنها تجاربشان را چگونه نمادپردازی کنند یا نکنند، وضع کرده باشد. این فرمانی عجیب برای گنجانده‌شدن در نظام اخلاقی است، «مگر آنکه مؤلف آن قائل به پیوندی میان صور ارتباطات بشری و کیفیت یک فرهنگ بوده باشد». می‌توانیم این حدس را پیش بکشیم مردمی که از آنها خواسته شده است الوهیتی انتزاعی و جهان‌شمول را بپذیرند، اگر برای این کار به عادت کشیدن تصاویر یا ساختن مجسمه‌ها یا ترسیم تصوراتشان در قالب شکل‌های مشخص و شمایل‌نگارانه تن دهند، عمل ناشایستی انجام داده‌اند. خداوند یهودیان بنا بود در کلمه [یا کلام] و به واسطهٔ کلمه وجود داشته باشد، برداشتی بی‌سابقه که مستلزم سطح اعلای تفکر انتزاعی است. از این‌رو شمایل‌نگاری به کفرگویی بدل شد؛ زیرا ممکن بود خدای جدیدی قدم به فرهنگ گذارد.

پیکار علیه بت‌پرستی در سرتاسر کتاب مقدس حضور دارد و در حکایت عبری ابراهیم و شکستن بت‌هایی که پدرش ساخته بود، بیان شده است. تلمود مسائل عملی طرح‌شده توسط فرمان دوم را برمی‌گیرد و تا قرن بیستم، وجه مشخصهٔ فرهنگ یهودی ناخشنودی از تصاویر حک‌شده و نوعی غیبت فرم‌های هنری بازنمودی یا شمایل‌نگارانه است. این تاریخ در قالب دغدغه‌های پستمن نسبت به فرهنگ تصویری معاصر بازتاب یافته است و نیز در دغدغه‌های متفکران یهودی‌ای مانند والتر بنیامین،[1] (۱۹۶۸) دانیل بورستین[2] (۱۹۷۸) سوزان سانتاگ[3] (۱۹۷۷، ۲۰۰۳) و گری

---

1. Walter Benjamin

2. Daniel Boorstin

3. Susan Sontag

گامپرت[1] (۱۰۸۷) و دیگران. بنابراین، امکان آن وجود دارد که در اینجا حضور نوعی اکولوژی رسانه‌ای یهودی را تشخیص دهیم که از برخی جهات با اکولوژی رسانه‌ای کاتولیکی مک‌لوهان (۱۹۶۲، ۱۹۶۴) و آنگ (۱۹۶۷، ۱۹۸۵) متفاوت است؛ بازیابی پروتستانی شمایل‌شکنی عبری معرف موضع موازی ژاک ایول (۱۹۸۵) در *تحقیر کلمه*[2] است، جدلی علیه تصویر که پستمن شیفتهٔ آن بود. همانند ایول، نقد پستمن از تکنولوژی نیز، در *تکنوپولی* و در جاهای دیگر، با جدل کتاب‌مقدسی علیه بت‌ها مرتبط است، همان *ساختهٔ دستان انسان* چنان‌که مزمور یکصدوپانزدهم داوود می‌گوید. ماجراهای برج بابل و خروج از اسارت مصری نیز، که در طی آن بنی‌اسرائیل مجبور بودند شهرهایی برای فرعون بسازند، مبیّن حمله‌ای به گستاخی تکنولوژیکی است.

نقطهٔ دوم پیوند، که پیشتر هم آن را ذکر کرده‌ام این است که نیل پستمن مدافع کلمه است. او از کلمه در رویارویی با رقابت سهمگین تصویر دفاع می‌کرد، نیز رقابت اعداد که برسازندهٔ نظام نمادین اصلی تکنولوژی است و همچنین مدافع کلمه در برابر تهدید درونی ناشی از سوءاستفاده از زبان بود. عشق او به کلمه را یقیناً می‌توان با سنت یهودی پیوند زد که در آن، کلمه همانا رسانهٔ خداوند است و کلمهٔ خداوند، هم تکریم می‌شود و هم مورد تحلیلی پرزحمت و شاق قرار می‌گیرد. همچنین، عشق پستمن به کلمه، هم صور شفاهی و هم مکتوب آن را دربرمی‌گیرد. این را که او در مکالمه، گفت‌وگو و بحث گروهی تبحّر داشت و یک سخنران باقریحه بود، می‌توان به سرشت شفاهی یهودیت ربط داد که در آن، صدا منبع امر قدسی است، خلقت خداوند با کنش کلامی خداوند آغاز می‌شود (و نور و به‌ناچار دید،

1. Gary Gumpert

۲. *Humiliation of the Word*؛ بخش‌هایی از این کتاب در همین مجموعه (جستاری در فرهنگ، رسانه، فناوری) ترجمه شده است.(م.)

فقط پس از آن می‌آید)، کلمهٔ رمز ایمان ما [یهودیان] با **بشنو ای اسرائیل** آغاز می‌شود، نام خداوند، YHWH،[1] را می‌توان نوشت ولی هرگز نمی‌توان تلفظ کرد. همچنین، سنت فریسی ما شامل تورات شفاهی[2] است، همان سنت شفاهی مربوط به رسوم و تفاسیری که شریعت مکتوب موسی را همراهی می‌کند.

مسلماً پستمن فردی کاملاً باسواد، خواننده‌ای سیری‌ناپذیر و نویسنده‌ای پرکار نیز بود؛ او رهیافت مبتنی بر کتاب‌های بزرگ در آموزش اکولوژی رسانه‌ای خویش را می‌پسندید و کتاب‌نویسی را به کانون فعالیت خویش به عنوان یک روشنفکر عمومی بدل ساخته بود. پیداست که این امر با مشخصهٔ یهودیان به عنوان *قوم کتاب* خواناست، به‌ویژه الواح تورات که بعضاً به *پنج کتاب موسی*[3] معروف است. تورات به منزلهٔ مصنوعی مقدس تکریم می‌شود؛ خلقِ یک لوح تورات کنشی مقدس است، متضمن کاتبی مخصوص و مواردی نادر از تحریر نسخه که در آن دقت و مراقبت طاقت‌فرسایی صورت می‌گیرد تا هیچ خطا یا تغییری رخ ندهد. لوح تورات را در مخملی لطیف می‌پوشانند و تاجی نقره بر آن می‌زنند که معرف حاکمیت و سروری آن است و آن را در محراب عبادتگاه یهودی، در طاق مقدس، می‌نشانند. درهای طاق را معمولاً بسته نگه می‌دارند و فقط هنگام مراسم عبادت باز می‌کنند و در آن زمان جماعت از سر احترام برمی‌خیزند. خواندن تورات بخشی از جشن شبات است، که در میان ارتدوکس‌ها دوبار در مراسم روز تعطیل انجام می‌شود. مناسک بالغ‌شدن یهودی، یا همان *بار میتزواه*، آزمونی دربارهٔ سواد است که در آن نوجوان از روی لوح کهن می‌خواند. با کتاب‌مقدس‌های چاپی و کتاب‌های دعا نیز محترمانه رفتار

---

۱. یهوه، که شکل نگارش آن، که عاری از هر نوع مصوت است، تلفظ آن را عملاً ناممکن می‌کند.(م.)

2. oral Torah

۳. یا اسفار پنج‌گانهٔ موسی که عبارت از پنج سفر اولِ عهد عتیق است.(م.)

می‌شود و اگر از دست بیفتند، رسم آن است که آنها را پس از برداشتن ببوسند. امروزه در ایالات متحده، ناشران غالباً این آمار را نقل می‌کنند که آمریکایی‌های یهودی فقط ۲٪ از جمعیت را تشکیل می‌دهند ولی ۲۳٪ از کل کتاب‌های فروخته‌شده را خریداری می‌کنند.

نقطهٔ سوم پیوند را می‌توان با تحقیق و تدریس آکادمیک پستمن در زمینهٔ اکولوژی رسانه‌ای برقرار ساخت. مک‌لوهان (۱۹۶۴) مدعی بود ما نیازمند نوعی ضدمحیط[1] هستیم تا شکل‌های نمادین و تکنولوژی به مرئی‌ساختن محیط در دیگر مواردْ نامرئی رسانه‌ها، کمک کند. میراث دینی پستمن یقیناً این کارکرد را تحقق بخشید. همان‌طور که پیشتر اشاره شد، این میراث، در تضاد با تک‌زبانه‌بودگی نوعاً آمریکایی، محیطی چندزبانه برای او فراهم آورد و در عبری، ما با یگانه‌مورد شناخته‌شده‌ای مواجه هستیم که در آن، یک زبان کاملاً مرده یا آموخته‌شده رستاخیز کرده است تا از نو جای آن را به عنوان زبان مادری بگیرد. وظیفهٔ یادگیری زبان عبری را، که بخشی از آموزش یهودی است، نیاز به یادگیری الفبای عبری تکمیل می‌کند؛ این ما را به تفاوت میان گفتار و نوشتار آگاه می‌سازد، به‌ویژه از آن جهت که حروف عبری برای بیدیش نیز به‌کار می‌روند. همچنین ما را از تفاوت میان مصوت‌ها و ثابت‌ها آگاه می‌کند؛ زیرا عبری معمولاً بدون مصوت نوشته می‌شود و به‌ناچار ما را به تأمل در باب تفاوت میان نظام‌های نوشتاری گوناگون وا می‌دارد. همان‌طور که پیشتر اشاره کردیم، منع تصاویر در عین حال معرف دیدی مبتنی بر اکولوژی رسانه‌ای است و لوح تورات این واقعیت را به ذهن می‌آورد که رسانه‌هایی مربوط به کتاب وجود دارند که نیازمند تایپوگرافی یا صحافی کتاب نیستند. تاریخ‌گذاری تقویم یهودی که، استوار بر گردش قمری، ۳۷۶۰ سال عقب‌تر از تقویم مسیحی و فاقد تقسیمِ تاریخ به دوره‌های پیشین و پسین است، به ما دربارهٔ تقویم به منزلهٔ نوعی

---

1. counterenvironment or antienvironment

رسانه[1] و دربارهٔ سامانه‌های گوناگون زمان‌نگاری، نکاتی می‌آموزد. کنیسه، نیایش‌ها و به‌جاآوردن‌ها، ریشه در محیط‌های رسانه‌ای باستان دارند و در تقابل با گرایش‌های فرهنگ معاصر پیش می‌روند. البته، یهودی‌بودن در یک جامعهٔ مسیحی نیز برسازندهٔ نوعی ضدمحیط است، چنان‌که پستمن توضیح می‌دهد:

> حتی در آمریکا نیز یهودی‌بودن به این معنی است که شما تا اندازه‌ای غیرخودی هستید. برای کسی که دوستدار ایده‌هاست، هیچ چیز مفیدتر از این نیست که کمی غیرخودی باشد، بگوید نه وقتی همه دارند می‌گویند بله، یا قادر باشد پا پس بکشد و به فرهنگ خودش نگاه کند.

ده فرمانِ موسی به ما می‌گوید به تصاویر حک‌شده، نام خداوند را به‌باطل‌بَردن، پرستش خدایان دیگر، قتل، زنا، دزدی، شهادت دروغ و طمع‌بردن به مال همسایه، نه بگوییم، و منع‌های دیگری هم وجود دارند که در ادامه می‌آیند. فرمان چهارم، رعایت روز شبات، با مجموعه‌ای از منع‌ها مرتبط است؛ برای نمونه منع کارکردن، که حتی حمل پول یا مال را نیز ممنوع می‌کند و همچنین منع سفر به خارج از منطقهٔ محل خود. روشن‌کردن آتش را سنتاً شکلی از کار دانسته‌اند و این تا حد استفاده از برق گسترش داده شده است، طوری که ارتدوکس‌ها از فعالیت‌هایی مانند روشن‌کردن لامپ، استفاده از تلفن، گوش‌دادن به رادیو یا تماشای تلویزیون نیز اجتناب می‌کنند؛ حتی نوشتن هم شکلی از کار تلقی می‌شود، هرچند خواندن مجاز است. این همه مبیّن نوعی آسودگی ـ در روز شبات ـ از بیشتر شکل‌های مدرن رسانه و فناوری است. تفسیر فرهنگی پستمن از دل این ریشه‌ها رشد می‌کند و این توصیه را نیز دربرمی‌گیرد که آمریکایی‌ها نیاز دارند به رسانه‌ها و فناوری‌هایی مانند تلویزیون و کامپیوتر، دست‌کم در بعضی مواقع، نه بگویند.

---

1. medium

نقطهٔ چهارم پیوند درونی [با میراث یهودی] همانا دغدغهٔ پستمن نسبت به آموزش، تدریس و تعلیم در مدرسه است. به سبب نقش مرکزی‌ای که تورات در یهودیت ایفا می‌کند، نوعی آموزش رسمی ضروری است. رهبر معنوی یک جماعت یا گروه نوعاً یک خاخام است، که در اصل به معنای معلم است و همهٔ معلمان سنتاً تبرک‌یافته‌اند، چه روحانی باشند چه نباشند. قهرمانان یهودی معمولاً بیشتر خردمندان یا مردان دانش هستند تا جنگجویان و رهبران سیاسی. مانند خود پستمن، کودکان یهودی غالباً افزون بر تعلیمات سکولارشان وارد مدارس عبری و دینی نیز می‌شوند.

پستمن طی اولین دوره از تفسیر فرهنگی‌اش، مدافع روش تحقیقی[1] آموزش بود و در سراسر فعالیتش تأکید زیادی بر پرسیدن سؤال داشت. یهودیت همچنین دارای نوعی سنت تحقیق است، از *چهار پرسش*، که توسط شرکت‌کنندهٔ نوجوان در عید پسح پرسیده می‌شود، گرفته تا به‌کاربستن تفسیر تلمودی. در سنت یهودی، ما اجازه داریم از خداوند پرسش یا حتی با او بحث کنیم و در فرهنگ یهودی، پاسخ‌دادن یک پرسش با پرسش دیگر نامعمول نیست.

پنجمین نقطهٔ پیوند درونی پستمن مربوط به دغدغهٔ او نسبت به عدالت اجتماعی و مسئولیت اخلاقی است، که در آثار ناهمخوانی چون *انقلاب نرم* (پستمن و وینگارتنر، ۱۹۷۱) و *ساختن پلی به قرن هجدهم* (پستمن، ۱۹۹۹) حضور دارد. این دغدغه‌ای عمده برای یهودیت بوده است و در بلاغت پیامبران در کتاب مقدس مورد تأکید خاص قرار گرفته است. ولی همچنین دلیل و بنیانی برای شریعت، *ده فرمان* و ۶۰۳ فرمان دیگری است که در ادامه می‌آیند. یکتاپرستی یهودی برداشتی بسیار انتزاعی از خداوند پیش می‌نهد و تعیین ماهیت خداوند، بهشت، زندگی اخروی و چیزهایی از این دست دشوار است. ما خداوند را به واسطهٔ کلمهٔ او می‌شناسیم و

1. inquiry method

قانون او، که طبیعتاً ما را به تأکیدنهادن بر مطالعهٔ متون مقدس سوق می‌دهد. بنابراین مهم‌ترین پرسش‌ها در الاهیات یهودی عبارت‌اند از: چگونه باید قانون خداوند را تفسیر کنیم؟ به بیان دیگر، خداوند از ما می‌خواهد زندگی‌های‌مان را چگونه بزییم؟ به واقع، ما چگونه اجتماعی را که اخلاقی و مقدس است بنیان گذاریم و تداوم بخشیم؟ چنین تأکیدی با فرض این واقعیت معنادار خواهد بود که یهودیت، دین یک مردم یا ملت است و قانون خداوند در اصل به منزلهٔ قانون سرزمین عمل می‌کند. پستمن نیز اساساً درگیر این مسئله بود که ما چگونه بناست زندگی‌هایمان را بزییم، نکته‌ای که او در نطق مقدماتی‌اش در اولین همایش انجمن اکولوژی رسانه روشن ساخت:

> هرچند باور دارم مک‌لوهان از من خوشش می‌آمد، مطمئنم چندان علاقه‌ای به کتاب‌هایم نداشت، کتاب‌هایی که به نظر او زیاده از اندازه اخلاق‌گرا، خاخامی یا، اگر نه اینها، یقیناً زیاده قضاوت‌گرانه بود. فکر می‌کنم دیدگاه مک‌لوهان دربارهٔ پرهیز از پرسش‌های مربوط به خوب و بد به هنگام فکرکردن دربارهٔ رسانه‌ها دارای حُسن است. ولی من هرگز چنین دیدی نداشته‌ام. اگر بخواهم کاملاً صادق باشم باید بگویم مطالعهٔ رسانه‌ها هیچ فایده‌ای نخواهد نداشت مگر آنکه در بافت و زمینه‌ای اخلاقی دست به چنین قضاوت‌هایی زنیم.

پستمن حرفش را با گفتن این نکته به پایان رساند:

> دلیل وجودی اکولوژی رسانه‌ها، تا آنجا که می‌فهمم، افزایش دادن بصیرت‌های ما در این‌باره است که ما در مقام انسان چه وضعیتی داریم و در سفری که پیش گرفته‌ایم بناست چگونه اخلاقی رفتار کنیم.

ولی شاید جامع‌ترین اظهارنظر او را بتوان در مقالهٔ برجستهٔ *علوم اجتماعی به مثابه الاهیات اخلاقی*، در *اعتراضات باوجدان* یافت. در آنجا

او حرفش را با طرح دو پرسش کلیدی در رابطه با اکولوژی رسانه‌ای آغاز می‌کند:

> صور مشروع تحقیق در علوم اجتماعی چیستند؟ و اهداف پیش‌بردن چنین تحقیقی کدام هستند؟

او در پاسخ، این انگاره را که علوم انسانی به واقع علمی هستند، نقد کرد و در عوض مدعی شد که آنها شکلی از قصه‌گویی‌اند و چنین نتیجه می‌گیرد:

> پاسخ به پرسش اول این است که اکولوژیست‌های رسانه‌ای، با مقاومت در برابر جذابیت‌های شبه‌علم و پذیرش نقش خالقان و راویان اسطورهٔ اجتماعی، می‌توانند حوزهٔ مطالعه‌مان را به نحوی قیاس‌ناپذیر غنی سازند.

عنوان مقاله، پاسخ پرسش دوم را فاش می‌کند، چنان‌که پستمن مدعی می‌شود دغدغهٔ واقعی علم اجتماعی الاهیات اخلاقی است یا دست‌کم باید باشد:

> پاسخ مسلماً عبارت است از ادای سهم نه به حوزهٔ ما، بلکه به فهم و شرافت بشری؛

پستمن این مقاله را با جمع‌بندی زیر به پایان می‌رساند:

> هدف تحقیق اجتماعی کشف مجدد حقایق حیات اجتماعی است؛ تفسیر و نقد رفتار اخلاقی مردم و سرانجام، پیش‌نهادن استعاره‌ها، تصاویر و ایده‌هایی که به مردم کمک کنند زندگی خویش را با میزانی از فهم و شرافت بزینند. هدف اکولوژی رسانه‌ای مشخصاً گفتن قصه‌هایی است دربارهٔ پیامدهای تکنولوژی؛ گفتن اینکه محیط‌های رسانه‌ای چگونه زمینه‌هایی به وجود می‌آورند که ممکن است شیوهٔ فکرکردن ما یا سامان‌دادن به حیات اجتماعی‌مان را تغییر دهند یا ما را بهتر یا بدتر، باهوش‌تر یا احمق‌تر، آزادتر یا دربندتر سازند. مطمئن هستم خواننده مرا بابت اندکی جانبداری

> می‌بخشند وقتی می‌گوییم قصه‌هایی که اکولوژیست‌های رسانه‌ای برای گفتن دارند نسبتاً مهم‌تر از قصه‌های دیگر قصه‌گویان آکادمیک است؛ زیرا قدرت تکنولوژی ارتباطات در شکل‌دادن به زندگی‌های مردم، موضوعی نیست که به سادگی مردم از آن آگاه شوند، اگرچه ما در عصری به سر می‌بریم که زندگی‌هایمان ـ چه بخواهیم چه نخواهیم ـ مقهور حاکمیت طاقت‌فرسای رسانه‌های جدید است و به‌ناچار موظفیم، به خاطرِ بقای بشر، داستان‌هایی بگوییم در این‌باره که به چه نوع بهشتی می‌توان دست یافت و چه نوع بهشتی از دست رفته است. ما نخستین کسانی نخواهیم بود که چنین قصه‌هایی می‌گویند ولی آخرین کسان خواهیم بود، مگر آنکه قصه‌هایمان طنینی حقیقی داشته باشند.

میراث یهودی نیل پستمن گنجینه‌ای غنی از قصه‌هایی را در اختیار او گذاشت که تخیل مردمان را در سراسر جهان تسخیر کرده‌اند: قصه‌های آدم و حوا، هابیل و قابیل، برج بابل، کشتی نوح، ابراهیم و اسحاق، یوسف و بالاپوش چندین رنگ،[1] خروج از مصر، یوشع و [فتح] یریشو،[2] سامسون و دلیله، داوود و جالوت، یونس و نهنگ، استر و مُردخای، دانیل در کُنام شیر؛ این فهرست همچنان ادامه دارد و قصهٔ یهودی *عیسی بر صلیب* را نیز دربرمی‌گیرد. نیل پستمن از صف درازی از قصه‌گویان بزرگ آمد و داستان‌هایش دربارهٔ *اکولوژی رسانه‌ای به منزلهٔ الاهیات اخلاقی* طنینی حقیقی و وفادارانه دارند.

---

1. the coat of many colors
2. Jericho

کتابنامه

Arendt, H. (1963), *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New York: Viking.

Benjamin, W. (1968), *Illuminations* (H. Zohn, Trans.), New York: Harcourt, Brace & World.

Blau, J. L. (1966), *Modern Varieties of Judaism*, New York: Columbia University Press.

Bloom, H. (1992), *The American Religion: The Emergence of the Post-Christian Nation*, New York: Simon & Schuster.

Boorstin, D. J. (1978), *The Image: A Guide to Pseudo-events in America*, New York: Atheneum.

Cantor, N. F. (1994), *The Sacred Chain: The History of the Jews*, New York: Harper Collins.

Ellul, J. (1985), *The Humiliation of the Word* (J. M. Hanks, Trans.), Grand Rapids, MI: Eerdmans.

Frommer, M.,& Frommer, H. (1995), *Growing up Jewish in America: An Oral History*, New York: Harcourt Brace.

Gencarelli, T. F. (2000), "The Intellectual Roots of Media Ecology in the Thought and Work of Neil Postman," *The New Jersey Journal of Communication*, 8(1), 91-103.

Gencarelli, T. F. (2006), "Neil Postman and the Rise of Media Ecology," in C. M. K. Lum (Ed.), *Perspectives on Culture, Technology and Communication: The Media Ecology Tradition* (pp.201-253), Cresskill, NJ: Hampton.

Gumpert, G. (1987), *Talking Tombstones and Other Tales of the Media Age*, New York: Oxford University Press.

Havelock, E. A. (1963), *Preface to Plato*, Cambridge, MA: Belknap Press.

Lum, C. M. K. (Ed.), (2006), *Perspectives on Culture, Technology and Communication: The Media Ecology Tradition*, Cresskill, NJ: Hampton.

Martin, B. (1974), *A History of Judaism: Vol. 2. Europe and the New World*, New York: Basic Books.

McLuhan, M. (1962), *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, Ontario, Canada: University of Toronto Press.

McLuhan, M. (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill.

Milgram, S. (1974), *Obedience to Authority: An Experimental View*, New York: Harper & Row.

Neusner, J. (1987), *Self-fulfilling Prophecy: Exile and Return in the History of Judaism*, Boston: Beacon.

Ong, W. J. (1967), *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, Binghamton, NY: Global.

Ong, W. J. (1982), *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London: Routledge.

Postman, A. (2003, October 8), [Eulogy for Neil Postman], Delivered at Parkside Chapel, Forest Hills, New York.

Postman, N. (1961), *Television and the Teaching of English*, New York: Appleton-Century-Crofts.

Postman, N. (1970), "The Reformed English Curriculum," in A. C. Eurich

(Ed.), *High School 1980: The Shape of the Future in American Secondary Education* (pp.160-168), New York: Pitman.

Postman, N. (1973, July 12), *Media Ecology Education*, Keynote address delivered at the Speech Communication Association Summer Conference, Chicago.

Postman, N. (1976), *Crazy Talk, Stupid Talk*, New York: Delacorte.

Postman, N. (1979), *Teaching as a Conserving Activity*, New York: Delacorte.

Postman, N. (1982), *The Disappearance of Childhood*, New York: Delacorte.

Postman, N. (1985), *Amusing Ourselves to Death*, New York: Viking.

Postman, N. (1988), *Conscientious Objections*, New York: Knopf.

Postman, N. (1992a), "Seven Ideas about Media and Culture," *The Speech Communication Annual*, 6, 7-17.

Postman, N. (1992b), *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology*, New York: Knopf.

Postman, N. (1995), *The End of Education*, New York: Knopf.

Postman, N. (1999), *Building a Bridge to the Eighteenth Century: How the Past Can Improve Our Future*, New York: Knopf.

Postman, N. (2000), The Humanism of Media Ecology, *Proceedings of the Media Ecology Association*, 1, 10-16, Retrieved October 5, 2005, from:
http://media-ecology.org/publications/proceedings/v1/index.html.

Postman, N., & Powers, S. (1992), *How to Watch TV News*, New York: Penguin.

Postman, N., & Weingartner, C. (1966), *Linguistics: A Revolution in Teaching*, New York: Delta.

Postman, N., & Weingartner, C. (1969), *Teaching as a Subversive Activity*, New York: Delta.

Postman, N., & Weingartner, C. (1971), *The Soft Revolution: A Student Handbook for Turning Schools Around*, New York: Delacorte.

Postman, N., & Weingartner, C. (1973), *The School Book: For People Who Want to Know What All the Hollering is About*, New York: Delacorte.

Prothero, S. R. (2003), *American Jesus: How the Son of God Became a National Icon*, New York: Farrar, Straus & Giroux.

Sontag, S. (1977), *On Photography*, New York: Farrar, Straus & Giroux.

Sontag, S. (2003), *Regarding the Pain of Others*, New York: Farrar, Straus & Giroux.

Strate, L. (1994), "Post (Modern) Man, or Neil Postman as a Postmodernist," *ETC.: A Review of General Semantics*, 51, 159-170.

Strate, L. (2003), "Neil Postman, Defender of the Word," *ETC.: A Review of General Semantics*, 60, 341-350.

Strate, L. (2004), "A Media Ecology Review," *Communication Research Trends*, 23(2), 1-48.

Strate, L. (2006), *Echoes and Reflections: On Media Ecology as a Field of Study*, Cresskill, NJ: Hampton.

۲۲

بسترهای ایمان: شالودهٔ دینیِ فرهنگ نوشتاری و شفاهی والتر اُنگ

پُل سوکاپ
احمدرضا جلیلی

والتر اُنگ در کسوت کشیشی و معلمی هرگـز احسـاس دینـی‌اش را از کسـب علم و دانشش جدا نمـی‌کـرد. او کـه غالبـاً دربـارهٔ موضـوعات دینـی مطلـب می‌نوشت، دربارهٔ چگونگی دستیابی خود به بینش بنیـادی از طریـق مطالعـات کلامی دربارهٔ فرهنگِ عبرانی کتـاب مقـدّس سـخن مـی‌گویـد. وجـوه دیگـر مطالعات ارتباطی او نشان از بیـنش دینـی او دارد، بینشـی کـه در عناصـری بـا الاهیات پیر تیار دو شاردن[1] سهیم و شریک است که نوشته‌هایش را [خـود] او به خوانندگان آمریکایی در دههٔ ۱۹۵۰ معرفی کرد. دامنهٔ تأثیرات دینی دیگـر بـر کار اُنگ از مطالعهٔ او در فلسفه و الاهیات توماسی در حوزهٔ علمیه تـا مطالعـات ادبی او دربارهٔ اشعار دینی جرارد منلی هاپکینز[2] کشیده می‌شود.

***

دانش‌پژوهی دامنه‌دار والتر جیِ اُنگ در زنـدگی او قـوت و اسـتحکام یافـت: وی دربارهٔ اموری مطلب می‌نوشت که برای او جالـب توجـه بودنـد و هـیچ چیزی همچون تفکر و ارتباط انسانی توجه او را به خود جلب نمی‌کـرد. هـر

---

1. Pierre Teilhard de Chardin
2. Gerard Manley Hopkins

دو علقه با احساس وظیفهٔ (رسالت) او در کسوت یک معلم و کشیش کاتولیک رومی خیلی خوب سازگاری یافته بودند. اُنگ در قالب این نقش‌ها هرگز احساس دینی را از دانش‌پژوهی جدا نمی‌کرد. تفکر و تجلّی آن در ارتباط با کلام (کلمه)،[1] نه تنها با کلمه در زبان بلکه با کلمهٔ الاهی،[2] یعنی دومین شخص مجسّم در تثلیث مسیحیت، ارتباط داشت. اتفاقی نیست که اُنگ به واسطهٔ تغییر و تبدیل کلمه، تأملات خود دربارهٔ ارتباط را *سه‌گانان*[3] مرکزی نام گذاشت:

محضر کلمهٔ الاهی: مدخلی بر تاریخ فرهنگی و دینی[4] (۱۹۷۶)، *سطوح مشترک کلمه*[5] (۱۹۷۷) و *فرهنگ شفاهی و فرهنگ کتبی: به قلمرو فناوری کشاندن کلمه*[6] (۱۹۸۲)؛

کلمهٔ الاهی و کلمهٔ انسانی، خالق و مخلوق، هر کدام اُنگ را به درون رمز و رازی می‌کشید که به سود آن مدارک و شواهد فراوانی در تاریخ آگاهی انسانی می‌توان یافت. انگ به طور مستقیم و غیرمستقیم ارتباط را مورد کندوکاو قرار داد. او که کار خود را با مطالعات تاریخی در معانی و بیان آغاز کرد، دیری نپایید که توجه را به کاربرد انگاره‌های دیداری[7] و عادت‌های فکری ملازم آنها ـ آنچه اُنگ از آن به انگاره‌گرایی[8] تعبیر می‌کرد ـ جلب کرد. در این بستر بود که وی به ایضاح کلمه مبادرت کرد؛ بعدها، توجه به تغییراتی در نحوهٔ تجربهٔ افراد از کلمه، وی را بر آن داشت که مراحل رسانه‌های ارتباطی (شفاهی، کتبی و شفاهی ثانوی) را پیشنهاد کند. سرانجام، در اواخر عمر خود بیشتر رسانه‌های دیجیتالی و علم تأویل و

---

1. Word
2. Word
3. Trilogy
4. *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*
5. *Interfaces of the Word*
6. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*
7. Visual images
8. Visualism

تفسیر متون (هرمنوتیک) را مورد توجه و تأکید قرار می‌داد. هرچند این موضوعات به نحو مستقیم‌تری به ارتباط می‌پرداخت، علایق او به کلمه و تفکر نیز او را در مسیر مطالعات خاستگاه‌های آگاهی انسانی، توسعهٔ نظام‌های آموزشی در غرب و ارتباط معنویت و شخصیت انداخت. گو اینکه این حوزه‌ها گوناگون به نظر می‌رسند، در تخیل دینی پژوهشگری که بدون دردسر بین مشاهدهٔ زبان و مشاهدهٔ سنت‌های دینی ـ یا به تعبیر بهتر، مشاهدهٔ زبان به نحوی که در سنت دینی و در تاریخ سنّت دینی به‌کار می‌رود ـ در نوسان است، اتحاد می‌یابند.

با اینکه خطر تکیه کردن بیش از حد به زندگی‌نامه برای توضیح و تبیین نوشته‌های یک شخص همواره درست زیرسطح مطالعهٔ نوشته‌های او قرار دارد، آن خطر در تاریخ دانش‌پژوهی یک فرد آن‌قدر عظیم نیست که در بررسی داستان هست. از این‌رو در نظر اُنگ تاریخچهٔ زیستی[1] اهمیت دارد و به تعیین وضعیت تفکر او کمک می‌رساند. در این مقاله، من با بررسی تحصیلات و آموزش‌های حوزی و سپس با بررسی برخی از موضوعات دینی‌ای که او در آنها کندوکاو کرد و سرانجام با نگاهی به بخشی از دانش عمومی او، شالودهٔ تفکر اُنگ را مورد بررسی قرار می‌دهم.

پیشینهٔ تحصیلی

اُنگ در سال ۱۹۳۳ با اخذ درجهٔ لیسانس در ادبیات روم و باستان از دانشکدهٔ راکهرست[2] در کانزاس‌سیتی فارغ‌التحصیل شد. وی پس از دو سال کار به دورهٔ کارآموزی انجمن پیروان مسیح[3] (یسوعی‌ها) وارد شد.[4] دوران کارآموزی، آموزش‌هایی را در معنویت مسیحیت، به‌ویژه معنویت

1. life history
2. Rockhurst College
3. The novitiate of The Society of Jesus
۴. برای کسب اطلاعات بیشتر دربارهٔ زندگی و تحصیلات والتر اُنگ بنگرید به:
Farrell 2000, pp.33-53.

ایگناتیوسی،[1] دربرمی‌گیرد که قدیس ایگناتیوس لویولا[2] بنیان‌گذار فرقهٔ یسوعی‌ها تعلیم می‌کرد. همچنین، در طی این دورهٔ دو سالهٔ کارآموزی، اُنگ ریاضت‌های سی‌روزهٔ قدیس ایگناتیوس و نیز گونهٔ کوتاه ۸ روزهٔ این ریاضت‌ها را از سر گذراند.

معنویت ایگناتیوسی آن‌گونه که در ریاضت‌ها[3] تعلیم شده بر جست‌وجوی اراده و مشیت الاهی از طریق «سر و سامان بخشیدن به زندگی فرد» ـ رهایی یافتن از تعلقات غیرضروری احساسی یا عقلانی (فکری) ــ توجه و تأکید دارد. معنویت ایگناتیوسی که به شدت مسیح‌مدار است به تقلید و تأسی از مسیح و ارزش و اهمیت قائل شدن برای آنچه مسیح برای آن ارزش و اهمیت قائل می‌شود ـ به‌ویژه اراده و مشیت الاهی و کمک به همسایهٔ خود در پدیدآوردن سلطنت خداوند ـ تشویق و ترغیب می‌کند. معنویت متجسّدانهٔ ایگناتیوسی برای موهبت‌های خلقت، ارزش و اهمیت قائل می‌شود و «یافتن خدا در همهٔ اشیا» را ترویج می‌کند. دقیقاً به این سبب که خداوند مدام همچون نیرویی خلاّق، که دعوت‌کنندهٔ به تعاون و همکاری انسان است، عمل می‌کند. با این همه، بینش ایگناتیوسی، آگاه از گناه‌آلودگی انسان، خوش‌بینانه است:

> بینشی که ایگناتیوس در آغاز ریاضت‌ها می‌آورد، هم خالق و هم امر مخلوق را در نظر می‌گیرد. خالق و مخلوق در حرکت عاشقانهٔ واحدی به پیش می‌روند. در این حرکت، خدا خودش را به گونه‌ای تام و تمام از طریق پسر[4] به بشر عرضه می‌کند و نوع بشر به نحوی مطلق با ازخودگذشتگی واکنش نشان می‌دهد. [از این‌رو] دیگر امر قدسی یا دنیوی، طبیعی یا ماورای طبیعی، ریاضت یا نماز و نیایش در کار نیست؛ زیرا روح واحدی باعث

---

1. Ignatian spirituality
2. St. Ignatius Loyola
3. spiritual exercises
4. Son

می‌شود که فرد مسیحی به خدا در همه اشیا ـ و همهٔ اشیای در خدا ـ عشق بورزد.[1]

متحدشدن با خدا مستلزم چیزی است که ایگناتیوس آن را ادراک روح‌ها[2] نامید؛ درک اینکه چگونه به سوی خیر یا شر سوق داده می‌شویم. این امر نیز مستلزم خودشناسی است که با ملاحظهٔ دقیق و توجه به حالات عاطفی فرد به دست می‌آید.

ریاضت‌ها همچنین چندین راه و روش نیایش و روش هدایت معنوی[3] یا گفت‌وگوی با مرشد یا پیر را می‌آموزند. راه و روش‌های نیایش شامل مراقبه[4] (به‌کارگیری قوای شناختی ذهن دربارهٔ واقعه‌ای یا حقیقتی دینی) و تأمّل[5] (ورود تخیلی به رویدادهای دینی، مثلا ورود به زندگی مسیح) می‌شود. در هر مورد، شخصی که عزلت می‌گزیند، رفته‌رفته می‌آموزد که به حالات و واکنش‌های عاطفی خود توجه کند، امری که به صورت موضوع گفت‌وگو با مرشد درمی‌آید. در دورهٔ اُنگ، چنین گفت‌وگوهایی به فراوانی گفت‌وگوهای امروز روی نمی‌دادند ولی از قرار معلوم وی در اعمال و آداب مربوط به هدایت معنوی مشارکت می‌جسته است. همچنین، زمانی که نسبت به ندای روح خدا در زندگی خود حسّاس می‌شویم، اعمال و آداب مربوط به عزلت‌نشینی و هدایت معنوی به راه و روشی برای «یافتن خدا در همهٔ اشیا» تبدیل می‌شود. این اعمال و آداب همچنین عادات فکری‌ای را تشکیل می‌دهند که توجه به جزئیات، تخیل دیداری و گفت‌وگوی مستمر را به‌کار می‌گیرند.

جهان‌بینی‌ای که از رهگذر معنویت ایگناتیوسی به‌دست می‌آید با گذشت زمان آرام آرام نضج می‌گیرد. ولی این جهان‌بینی مفاهیم کاتولیکی خیر بودنِ

1. Giuliani, n.d., para.4.
2. discernment of spirits
3. spiritual direction
4. meditation
5. contemplation

آفرینش، توانایی شناخت اراده و مشیت الاهی، توجه به عقل، التزام به مراسم مذهبی، قبول تغییر، تحول، تحسین و تکریم جهان آفرینش را قوت و استحکام می‌بخشد.

انگ، نه تنها مطالعات خود در زمینهٔ فرهنگ یونان و رم باستان را به عنوان بخشی از شرایط و لوازم حوزوی[1] آینده، بلکه برنامه‌ای را در فلسفه به اتمام رساند که دربرگیرنده درس‌هایی در تاریخ فلسفه، متافیزیک، معرفت‌شناسی، فلسفهٔ اخلاق و مانند آنها بود. در دوران آموزش‌های حوزوی، همهٔ این درس‌ها کم و بیش رویکرد توماسی و نو ـ توماسی را دنبال می‌کردند که شاخصهٔ تفکر کاتولیکی در اواسط قرن بیستم بود و همهٔ این درس‌ها به زبان لاتین تدریس می‌شدند. یک تفاوت میان درس فلسفهٔ انگ و درس فلسفهٔ بیشترِ حوزه‌های علمیهٔ آن زمان این بود که رویکردی که در ایالت میسوری یسوعیان (که اُنگ به آن تعلق داشت) اتخاذ شده بود، همراه با هیئت علمی دانشگاه سنت‌لویی،[2] پروژهٔ عامی را دنبال می‌کرد که مخصوصاً اتین ژیلسن[3] و ژاک مارتین[4] هدایت می‌کردند و هدف آن بازیابی تاریخی تفکر و فهم توماسی بود. بنابراین، انگ از همان ابتدای کار دریافته بود که باید به توسعه و تحول تاریخی جنبش‌های فکری توجه کند.

نظام بسیار پیچیدهٔ تفکر نو ـ توماسی از تحلیل توماس آکوییناس دربارهٔ فلسفهٔ ارسطویی و تفکر مسیحی سرچشمه می‌گیرد. برخی از عناصر و ارکان مهم [این نظام] عبارت‌اند از: اعتقاد به دانش بشری، تأکید بر مشاهده و یادگیری مشاهده‌ای (که مشخصهٔ آن تکیه‌کلام‌هایی مانند «چیزی در ذهن وجود ندارد که از طریق حواس دریافت نشده باشد» است)، نوعی تحلیل مبتنی بر علل چندگانه[5] (علت صوری، علت غایی، علت فاعلی و علت

---

1. seminary
2. Saint Louis
3. Etienne Gilson
4. Jacques Martin
5. multiple causation

مادی)، نوعی مابعدالطبیعه که بر یک حمل قیاسی[1] (مشکک) ساخته و استوار است، نوعی فهم از زبان هم به منزلهٔ دستگاه ارتباطی و هم دستگاه منطقی و گونه‌ای احساس آشکار قداست.

از میان این امور حمل قیاسی یا مشکک چه بسا کمتر شناخته شده باشد. حمل قیاسی به اطلاقِ (یا حملِ) نوعی ویژگی به دو موضوع متفاوت به شیوه‌های متفاوت و در عین حال به هم مرتبط اشاره دارد. برای نمونه، می‌گوییم که درختان و آدمیان هر دو جان دارند (زنده‌اند)، ولی صفت یا محمول *جان داشتن* (زندگی) به انحای متفاوتی بر هر کدام اطلاق می‌شود. بر همین قیاس، می‌گوییم که خدا خیر(خواه) است، شخص خاصی خیرخواه است و *آش* یا *آواز* خوب است. صفت واحد «خوب (خیر) بودن» هر کدام به نحو متفاوتی به هر مورد اطلاق می‌شود ولی این حمل حاکی از نوعی مشابهت میان این موضوعات نیز هست.

انگ در دانشگاه سنت‌لویی، کارشناسی ارشد خود را در زبان انگلیسی به پایان رسانید و در زمینهٔ بحر طویل[2] در اشعارِ جرارد منلی هاپکینز، شاعر انگلیسی یسوعی قرن نوزدهم مطالبی نوشت. این رساله که استاد راهنمای آن مارشال مک‌لوهان[3] بود او را به قلمرو نقد جدیدی وارد کرد. این رساله که نسبت به اثر بعدی او اهمیت بیشتری داشت، به موازات آگاهی او از نحوهٔ ارزیابی فهم هاپکینز از صوت، برای او برداشتی از صوت در زبان به وجود آورد. از این گذشته، با اشعار مذهبی هاپکینز مستمراً سروکار داشت. بعدها، انگ (۱۹۴۷) هنگامی که سرگرم مطالعه در الاهیات بود، دربارهٔ سرودسازی دینی[4] در قرون وسطی مطالبی نوشت و درس‌های مربوط به زبان و صورت‌گرایی[5] را که در برنامهٔ درسی کارشناسی ارشد فرا گرفته بود

---

1. analogical predication
2. sprung rhythm
3. Marshall McLuhan
4. religious hymnody
5. formalism

و نیز رسم و عادت حمل قیاسی توماسی را به‌کار برد. برنامهٔ الاهیات، که آن هم به لاتین تدریس می‌شد، از الگوی کاتولیک سنتی تبعیت می‌کرد که این نیز به شدت تحت تأثیر توماس آکویناس بود و با درس‌هایی در کتاب مقدس، الاهیات نظام‌مند، الاهیات اخلاقی، الاهیات کشیشی (شبانی) و مانند آنها همراه بود.

اُنگ در مقام تأمل در باب تکوین آرا و نظرهای بعدی دربارهٔ زبان و دیدارگرایی، مطالعهٔ متون مقدس و تفکّر عبرانی را که در درس الاهیات تحصیل کرده بود، امری تلقی می‌کرد که او را نسبت به تأکید بر فرهنگ شنیداری حساس کرده بود. این حساسیت به منزلهٔ یک اندیشهٔ پایه‌گذار در طی تحصیلات دکترای او بروز کرد.

اُنگ احتمالاً در طی دوران مطالعات الاهیاتی‌اش بیش از پیش با الاهیات جان دونس اسکاتوس[1] (حکیم سابتیلیس) آشنا شد؛ هرچند سر و کلّهٔ اسکاتوس احتمالاً بر اساس برنامهٔ درسی به شدت توماسی پیدا نشده بود، انگ چه بسا تا اندازه‌ای از آثار هاپکینز، که تفکر فلسفی اسکاتوس را می‌ستود و در اشعارش به آن اشاره می‌کرد، مطالبی دربارهٔ اسکاتوس آموخته بود. ممکن است که انگ در قالب مواد خواندنی خود در میان مطالعات الاهیاتی‌اش از افکار اسکاتوس پیروی کرده باشد. به هر تقدیر، اُنگ با کار اسکاتوس آشنا بود و از آن در نوشته‌های خودش استفاده می‌کرد.

اسکاتوس که تقریباً معاصر با آکویناس بود، بخش زیادی از عالَم فلسفی/ الاهیاتی آکویناس را پذیرفت ولی (گاهی از جهات بی‌اهمیتی و گاهی از جهات بااهمیتی) دربارهٔ کلی‌ها (جهانی‌ها)، زبان و آزادی انسانی و الاهی با او اختلاف نظر داشت. همچنین، او بر این اعتقاد بود که تجسّد[2] از آغاز، جزئی از طرح آفرینش بوده است و به گناه‌آلودگی انسان بستگی

---

1. John Duns Scotus

2. Incarnation

نداشته است؛ به عبارت دیگر، مسیح بدون نیاز به آشتی دادن انسانیت با خدا پس از هبوط، به انسان تبدیل شده است.

انگ در میان مطالعات الاهیاتی‌اش (۱۹۴۶/۱۹۹۲) مقاله‌ای دربارهٔ الاهیات هنری نیومن،[1] به‌ویژه پیش‌داوری رو به رشد آن، منتشر کرد. انگ با توصیف آَرا و نظرها که خود او آنها را مطلوب و موافق می‌دید نوشت که *جستاری دربارهٔ پیشرفت*[2] اثر نیومن تبیین می‌کند که چگونه آرا و نظرها «با گذشت زمانی طولانی هنگامی که در تملک انسان‌های زیادی هستند، رشد و توسعه می‌یابند». انگ پس از جمع‌بندی دقیق استدلال نیومن و وجوه اختلاف آن با تفکر قرن نوزدهم، نتیجه گرفت که مطالعه و تحقیق نیومن در تعارض اساسی با عناصر ضدمسیحی عصر اوست. او ادامه داد:

> موضع نیومن در *جستاری دربارهٔ پیشرفت* در اصل مطالبهٔ دیدگاهی ناظر به واقع است که مؤلفهٔ مادی موجود در تعقّل انسانی را بهتر در نظر می‌گیرد.

موضعی که در تفکرات بعدی اُنگ اهمیت بیشتری یافت. فرد باید باطناً خود را برای «ساماندهی عقلانی واقعیات عینی» ـــ دربارهٔ نیومن در چهارچوب الاهیات و دربارهٔ اُنگ با توجه و تأکید بر ارتباط ـ آماده سازد.

انگ پس از نایل شدن به مقام کشیشی و یک‌سال تکوین شخصیت و اعتقادات معنوی که در آن وی باز ریاضت‌های سی‌روزهٔ سنت ایگناتیوس را انجام داد، برنامهٔ دکترا در هاروارد را پی گرفت. در هاروارد در کنار پری میلر[3] به تحصیل پرداخت و پژوهش خود را دربارهٔ پیتر رامو،[4] اصلاح‌طلب فرهنگی فرانسوی قرن شانزدهم، آغاز کرد. مک‌لوهان ابتدا توجه انگ را به رامو جلب کرده بود، دینی که انگ در اهداییهٔ کتاب بعدی‌اش (انگ، ۱۹۵۸) بدان اعتراف کرد (ولی، هرچند انگ و مک‌لوهان از اثر بعدی یکدیگر با خبر

---

1. Henry Newman
2. *The Essay on Development*
3. Perry Miller
4. Peter Ramus

بودند، به نظر می‌رسد که کندوکاوهای آنان به موازات هم به پیش می‌رفت. مک‌لوهان به کتاب رامو استناد می‌کرد و نه به کتاب‌های دیگران؛ انگ کمتر به مک‌لوهان استناد می‌کرد).

اصلاحات تربیتی رامو به‌ویژه مورد استقبال پیوریتن‌ها[1] (پاک‌دینان) قرار گرفت، از این‌رو انگ از الاهیات آنان تا حدودی اطلاع داشت، هرچند محل تردید است که این امر بر تفکّر خود او تأثیر داشت یا نه. انگ که تربیت‌یافتهٔ نوعی الاهیات کاتولیکی بود که بر مدافعات استدلالی مسیحیت تأکید داشت و خطاهای الاهیات پروتستان را برجسته کرده بود، به احتمال قوی الاهیات پیوریتان‌ها را با کمی ظن و تردید خوانده بود ولی، کار و فعالیت او در دوران تحصیلات تکمیلی‌اش به طور قطع تأثیر کلامی مهم دیگری به همراه داشت. انگ محیط فکری کاتولیکی عمیقاً نافذی را در اروپا، به‌ویژه فرانسه، در طی چند سالی که در اروپا سپری کرده بود و ردّ دست‌نوشته‌های مجموعه‌آثار رامو را گرفته بود، تجربه کرد. در یک مرحله، وی به مدت یک سال همچون پیر دو شاردن در جامعهٔ یسوعیان زندگی کرد. پیر دو شاردن، دیرین‌شناس و زمین‌شناس یسوعی فرانسوی بود که انگ نظریاتش را دربارهٔ رشد و تحول فکری و معنوی انسان با ارائهٔ مقالاتی در دههٔ ۱۹۵۰ به خوانندگان آمریکایی معرفی کرد. اثر دینی دو شاردن، که تا دههٔ ۱۹۶۰ منتشر و ترجمه نشده بود، بر تطور مستمر حیات تأکید می‌کرد. تیار با قبول نظریات مربوط به تطور علمی، با تلقی از عقل انسانی به منزلهٔ سطح جدیدی از توسعه و تحول سیاره‌ای، این نظریات را توسعه و تعمیم داد. او از این امر به خرَد سپهر[2] تعبیر می‌کرد و اصطلاح‌شناسی زیست‌کرهٔ[3] مورد قبول همگان را اقتباس، بسط و توسعه می‌داد. همچنین، دو شاردن فرایند تکامل را نه امری اتفاقی بلکه امری معطوف و متوجه به غایتی، یعنی

---

1. Puritans
2. Noosphere
3. Biosphere

نقطهٔ اُمگا[1] در نظر می‌گرفت که تا حدودی با تصور مسیحیان از همهٔ خلقت که در مسیح به تحقق و شکوفایی می‌رسید، مطابقت داشت. نوشته‌های دینی دو شاردن خطوط کلی این تفکر را، ترسیم می‌کند و آن را دست‌کم با مبانی و اصول مشاهدات علمی او ترکیب و تلفیق می‌کند. انگ هرگونه تأثیر مستقیم بر تفکر خاص خود را نادیده می‌گیرد و [برای فارل] توضیح می‌دهد که به گمان او دو شاردن خطوط فکری جدیدی را در او برنینگیخته است. خود انگ تا آن زمان در راستای خطوط فکری مشابهی می‌اندیشید و خواندن آثار دو شاردن را امیدبخش و روح‌افزا می‌دانست ولی انگ اصطلاحی مشابه با اصطلاح دو شاردن (انسانی‌شدن گیتی)[2] را به کاربرد و تحول تکاملی همهٔ جهان آفرینش را پذیرفت.

یکی از بینش‌های مهم انگ دربارهٔ ارتباط و تفکر در جریان [نگارش] رسالهٔ پژوهشی او روی داد. وی با بررسی آثار پیتر رامو و تأکید آنها بر نمایش دیداری شجرهٔ تصمیم‌گیری به منزلهٔ بخشی از بازنویسی فن بلاغت، بین نظام‌های معرفتی دیداری (در شکل افراطی آن نه تنها در نظام‌هایی مانند نظام رامو، بلکه در نظام‌های موجود در سنّت یونانی و لاتین که مراحل اولیه خود را طی می‌کردند) و آن نظام‌های معرفتی شنیداری که او در متون مقدس یهودی به مطالعهٔ آنها می‌پرداخت، تمایز می‌گذاشت. این بینش نوعی ابزار را فراهم می‌کرد که فهم او را از نقش‌های متغیر فن بلاغت و جدل در پروژه‌های آموزشی غرب شکل می‌داد. وانگهی، این بینش، انگ را برای پرداختن به مطالعات دربارهٔ فرهنگ شفاهی آماده می‌ساخت.

به طور حتم تأثیرات دینی بر تفکر انگ، با مطالعات الاهیاتی یا حتی مطالعات دورهٔ تحصیلات تکمیلی او پایان نیافت. زمانی که انگ در دانشگاه سنت‌لویی تدریس می‌کرد، شورای واتیکان دوم (۱۹۶۵ـ۱۹۶۲) در رم تشکیل شد. وی تا آن زمان نوعی خمیرمایهٔ فکری اروپایی ـ کاتولیکی را در

---

1. Omega point

2. hominization of the universe

قالب الاهیاتی که در اعتقادنامه‌های شورایی جلوه‌گر می‌شد، تجربه کرده بود. در دانشگاه سنت‌لویی، وی مقالاتی را از میان مجموعه‌مقالاتی که دربارهٔ چالش‌های پیش روی کلیسا در زمان این دوران نوسازی، کندوکاو کرده بودند، ویرایش کرد؛ وی در مجلدی که کشیشان پس از واتیکان روم را به طور برجسته نشان می‌داد، نقش مهمی داشت. او به نگارش مطالبی دربارهٔ موضوعات دینی ادامه داد، همچنین پیوسته مطالعه می‌کرد و در مسافرت‌های خود از کشف و دریافت آداب و رسوم کلیسایی لذت می‌برد. همچنین، وی این آداب و رسوم کلیسایی را با مشاهدات خود دربارهٔ ارتباط، آگاهی انسانی و روان‌شناسی مرتبط می‌ساخت.

برخی از رگ و ریشه‌های کلامی‌ای که در زندگی انگ اهمیت دارند، روشن هستند. این رگ و ریشه‌ها شامل مرکزیت (محوریت) مسیح، تکریم و تعظیم عالم خلقت و احساس امر کیهانی، درک زمان، اتکای به عقل استدلالی یا عقل شهودی و نگرش عموماً امیدبخش به انسانیت ــ انسانیتی که مسیح بازخرید ـ می‌شود. از این گذشته، انگ در سکوت یک کاتولیک قرن بیستمی از ویژگی‌های جامعهٔ کاتولیک وسیع‌تری ـ آنچه نیبور[1] (۱۹۵۱) «مسیح فراتر از فرهنگ»[2] در نظر می‌گرفت و آنچه گریلی[3] (۲۰۰۰) بعدها از آن به «پنداشت کاتولیکی»[4] (شیوهٔ کاتولیکی بارزی برای تجربه و تفسیر جهان) تعبیر کرد ـ برخوردار بوده است.

آیین کاتولیک ـ دست‌کم از نوع توماسی آن ـ در پرهیب نیبور که از نوعی مطالعهٔ تطبیقی نظام‌های کلامی مسیحی اخذ شده غالباً هر گونه ضدیت مسیح با فرهنگ و نیز هرگونه یکسان‌انگاری مسیح با فرهنگ انسانی را رد می‌کند. با این همه، مسیحیان در فرهنگ زیست می‌کنند و بر آن ـ چه در اشکال سیاسی، تجلیات هنری یا برداشت‌های فلسفی

---

1. Niebuhr
2. the Christ above culture
3. Greeley
4. Catholic imagination

آن ـ تأثیر می‌گذراند. در نظر آکوییناس و در سنت کاتولیکی، مسیح آن ارزش غایی‌ای است که از طریق آن فرهنگ مورد داوری قرار می‌گیرد و وارد عمل می‌شود تا فرهنگ را شکل ببخشد. مسیح فراتر از فرهنگ قرار می‌گیرد، ولی در فرهنگ و از مجرای فرهنگ عمل می‌کند. نگرش‌های انگ به فرهنگ، به‌ویژه در مقالات دینی او، غالباً احساسی را باز می‌تابد که همهٔ عالم خلقت ـ سراسر گیتی ـ خط سیری را دنبال می‌کند که «انسانی‌شدن» را افزایش می‌دهد؛ «انسانی‌شدنی» که «هم با تحقق یافتن و هم با متعالی شدن در شخص مسیح، یعنی خدا ـ انسان (که در عین کامل‌ترین انسان، فراتر از انسان، یعنی خود خداست) به اوج خود می‌رسد».

در توصیف جامعه‌شناختی گریلی، کاتولیک‌هایی که مورد نظرخواهی قرار گرفته بودند، در پاسخ‌هایشان الگوهایی را نشان می‌دادند که آنان را از گروه‌های مسیحی دیگر متمایز می‌ساخت. گریلی، همراه با مک‌براین[1] یک الگو را قداست نامید. کاتولیک‌ها با ذهنیتی که در اثر تأکید الاهیاتی کاتولیکی بر نشانه‌های مشهود و واقعیتی نامشهود یا نشانه‌های اثربخش[2] شکل گرفت، در جهانی (جهان قدسی) زندگی می‌کردند که بر حضور خدا دلالت می‌کرد و اشیای مادی را هم در حکم آیات و نشانه‌ها و هم به منزلهٔ شاخصی فعال برای آن حضور به‌کار می‌برد و به فهم درمی‌آورد. دوم اینکه کاتولیک‌ها بر جماعت تأکید می‌کنند و نه بر فردیت و مطالبات گروه را به رسمیت می‌شناسند و خودشان را اعضای گروه می‌دانند و در نهایت کاتولیک‌ها در جهان واسطه‌ها زندگی می‌کنند. انسان‌ها و اشیا، بین افراد با افراد دیگر یا با خدا ارتباط برقرار می‌کنند. قداست و جماعت به شبکه‌ای از همبستگی‌ها می‌انجامد که در آن یک فرد واسطهٔ حضور یا تأثیر فرد دیگر می‌شود و در آن فرد به سود دیگری وساطت می‌کند. جهان

---

1. McBrien

2. efficacious signs

کاتولیکی، جهان نمادها (رمزها)، صورت‌های خیالی[1] و حضورها[2] است؛ این جهان، جهان ارتباط است.

راه‌های دیگری برای بیان این جهان کاتولیک وجود دارد. انگ در مقاله‌ای که تجربهٔ او را از مارشال مک‌لوهان در کسوت یک معلم نشان می‌دهد ـ در اشاره به مک‌لوهان، ولی اشاره‌ای که می‌توان آن را به سهولت دربارهٔ وضع و حال خود او به‌کار برد ـ محیط کاتولیکی را توصیف کرد. انگ نوشت:

> مک‌لوهان احساس کاتولیکی در خانه بودن[3] در عالَم حیات انسانی و سراسر گیتی را هضم و جذب کرده بود. او مسلم می‌انگاشت که همه چیز در جهان آفرینش الاهی در تمام سطوح و مراتب با هم سازگاری دارند و تحقیق کردن دربارهٔ همهٔ این ارتباط و پیوندها ارزشمند است.

«در خانه بودن» در عالَم، شاید روشن‌تر از هر چیز دیگر جهان، قداست کاتولیکی، جماعت، وساطت و حضور خدا را بیان می‌کند. این چنین جهانی جزء مهمی از پیشینهٔ تفکر انگ را تشکیل می‌دهد.

مباحث دینی اُنگ

دو کتاب از نخستین کتاب‌های انگ مشتمل بر مجموعه‌ای از مقالات دربارهٔ فعالیت‌های کاتولیکی در ایالات متحده است: *مرزها در آیین کاتولیک آمریکایی*[4] (۱۹۵۷) و *نقطهٔ تلاقی کاتولیکی آمریکا*[5] (۱۹۵۹)؛ او در طول دوران زندگی خود پیوسته مقالاتی با مضمون و محتوای دینی می‌نوشت؛ بسیاری از این مقالات در چهار مجلد به نام *ایمان و بسترها*[6] جمع‌آوری

---

1. images
2. presences
3. at-homeness
4. *Frontiers in American Catholicism*
5. *American Catholic Crossroads*
6. *Faith and Contexts*

شده‌اند. این مقالات در کنار هم نظر دقیقی را تشکیل می‌دهند؛ تفسیر فرهنگی؛ مقایسه بین آیین کاتولیک در آمریکا و دیگر کشورها، به‌ویژه کشورهای اروپایی؛ کاربرد تحقیقات علمی او و تأملات کلامی. جای شگفتی نیست که این مقالات حساسیت‌های کاتولیکی را که اندکی پیش توصیف کردیم، نشان می‌دهند. هرچند توصیف هر کدام از این مقالات در این مقال نمی‌گنجد، چند نمونهٔ گویا، رویکرد دینی انگ را به تصویر می‌کشند.

انگ (۱۹۴۷/۱۹۹۹) در *شوخ‌طبعی و راز*[1] بررسی کرد که:

> [چگونه در شعر قرون وسطایی] مشاهده می‌شود که همین بافت خود شعر ـ عنصری که از ادبیات، ادبیات می‌سازد ـ با کُنه آموزهٔ مسیحی ارتباط کارکردی پیدا می‌کند، رموز شاخص مسیحیت که به نحو خاص خودشان در ذهن انسان قرار دارند.

هدف این مقاله کم و بیش هدف بیشتر نوشته‌های انگ را به اختصار بیان می‌کند: هدف مرتبط کردن مسیحیت، ذهن انسان و سرشت ادبیات (یا ارتباط) است. برای به انجام رساندن این مطلب، انگ ساختار شوخ‌طبعی قرون وسطایی را مورد بررسی قرار می‌دهد که از رهگذر نمایش مدام بر اساس حمل قیاسی خاصِ سنت فلسفی و کلامی روی می‌دهد. انگ نشان داد که چگونه متون به حس رمزآمیزی آشکار در آموزهٔ مسیحی و در عین حال به دلیلی موجود در جهان، استناد و آن را در خاطر زنده می‌کنند.

ده سال بعد انگ (۱۹۵۷) در *فناوری و مرزهای انسان‌باورانهٔ جدید*[2] نگرش عالم تکاملی و استلزامات کلامی آن را مطرح کرد، مضمونی که در سراسر زندگانی خود به دفعات زیاد بدان بسیار توجه می‌کرد. پیچیدگی و شتاب دم‌افزون در توسعه و تحول گیتی به آگاهی انسانی می‌انجامد، یعنی به

---

1. Wit and Mystery

2. *Technology and New Humanist Frontiers*

آنچه دو شاردن خرد سپهر می‌نامید. این امر نیز خود را در ارتباط و اشکال فناورانهٔ آن متجلی می‌سازد. پیچیدگی فزایندهٔ عالم در همبستگی انسانی، ارتباط و پیوندی که با فناوری‌های ارتباطی تقویت می‌شود، به اوج خود می‌رسد. در نظر انگ چنین توسعه‌ای بر اهمیت تاریخ و زمان ــ نه ضرورتاً اهمیت گذشتهٔ نزدیک بلکه اهمیت زمان کیهانی، یعنی چندین بیلیون سال از گذشت حیات عالم هستی ـ تأکید می‌نهد. او قائل بود که کاتولیک‌ها باید این توسعه و تحول را بپذیرند؛ زیرا این امر از روی طرح و تدبیر الاهی آشکار می‌شود و به انسان‌ها راه مشارکت در آن طرح و تدبیر را ارائه می‌کند. در مقام برداشت از آن خوش‌بینی‌ای که با آن انگ این امکانات را توصیف می‌کرد، چاره‌ای جز این نداریم که نوشته‌های جان دونس اسکاتوس را در نظر آوریم.

انگ (۱۹۵۹) در سراسر کتاب *نقطهٔ تلاقی کاتولیکی آمریکایی* درصدد بود که پل‌هایی بزند. او می‌خواست که بین کلیسا و زمان کیهانی، امر دنیوی (سکولار) و امر دینی ـ خواه در سیاست، خواه در ساحت‌های دانش ــ تحقیق و انسان‌باوری و هنرهای دنیوی (سکولار) و علوم، ارتباط و پیوند برقرار کند. خدا در همه چیز وجود دارد، ولی ما باید آگاهی‌مان و حساسیتمان را در پیدا کردن خدا در همهٔ این امور پرورش بدهیم. در اینجا ما یکی از جلوه‌های معنویت ایگناتیوسی را می‌یابیم که وی در [طول] تکوین اعتقادات یسوعی‌اش فرا گرفت.

روش انگ در پرداختن به امور عبادی نیز احساس و برداشت او را از همبستگی همه چیز نشان می‌دهد. انگ (۱۹۹۲/۱۹۶۹) در کتاب *پرستش در پایان عصر فرهنگ مکتوب* تلاش می‌کرد که به مخاطبان خود در فهم آشوب جاری آن زمان در احیای عبادی کلیسای کاتولیک یاری رساند و این کار را با نشان‌دادن اینکه چگونه این اوضاع و احوال به *ذخیرهٔ دانش و بازیافت دانش*، به فرهنگ شفاهی احیاشده در فرهنگ آمریکایی

معاصر ارتباط دارد، انجام داد. گسستگی صوت و دانش نزد افرادی که در جهانی مبتنی بر چاپ پرورش یافته‌اند، این انطباق و سازگاری را دشوار ساخت. انگ تبیین کرد که شک‌آمیزی (عدم قطعیت) دینی، دست‌کم برای افراد سالخورده‌تر کلیسا از عدم قطعیت روان‌شناختی‌ای که در بازسازی آگاهی به مدد اشکال ارتباطی انعکاس دارد، سرچشمه می‌گرفت. ولی عموماً در نظر او، این نوسازی، فرصت فوق‌العاده‌ای را به وجود می‌آورد. انگ (۱۹۷۴/۱۹۹۹) در *آیین عشای ربانی در ایوندو*[1] دربارهٔ آیین عشای ربانی‌ای که در یااوندی کامرون برگزار می‌شود، گزارش می‌دهد. این مراسم نیایشی آفریقایی با تجربهٔ فرهنگ تناسب دارد و فهم، عاطفه، ایما، اشاره و پرستش را در هم می‌آمیزد. انگ (۱۹۷۴/۱۹۹۹) نتیجه می‌گیرد که:

> در نظر کاتولیک‌ها، ایمان به نحوی کاملاً آشکار و در ضمیر نیمه‌هوشیار و در ضمیر هوشیار قرار دارد؛ واقعیتی که ایمان را همواره برای روانکاوان به صورت امر فوق‌العاده گیرایی درآورده است. هرچند که در ژرف‌تر از ضمیر نیمه‌هوشیار نفوذ می‌کند، درست همان‌گونه که فراتر از عقل قرار می‌گیرد.

در این مورد، آیین، روان و زندگی را به هم پیوند می‌زند و آیین (مانند نوشتار) آگاهی را شکل می‌دهد. جای شگفتی نیست که نوشته‌های دینی انگ درون‌مایه‌هایی نزدیک به پیشینهٔ کاتولیکی (تربیتی و معنوی) او را نشان می‌دهد. یافتن خدا در همهٔ اشیا، تصدیق و قبول طرح و تدبیر الاهی در زمان کیهانی، اعتقاد داشتن به وحی و انکشاف الاهی، بازشناسی حمل قیاسی، یافتن روابطی میان گنجینهٔ دانش، وجوه بیان، عمل عبادی و مناسکی و آگاهی، همه از آیین کاتولیک گریزناپذیرِ انگ ناشی می‌شود.

---

1. *Mass in Ewondo*

بحث‌های علمی اُنگ

هرچند ممکن است از نیافتن تأثیراتی دینی در نوشته‌های دینی به شگفت آییم، چه بسا از دیدن آن تأثیر و نفوذ در تحقیقات دنیوی (عرفی)تر اُنگ ــ کندوکاوهای دامنه‌دار در تاریخ علم بلاغت (معانی و بیان)، تأثیر دیدارگرایی، مطالعاتی در فرهنگ شفاهی و نوشتاری، کندوکاوهایی در آگاهی انسانی و مانند آنها ــ چندان مطمئن و خاطرجمع نباشیم ولی این امور از یک نگرش و از یک جهان‌نگری نشئت می‌گیرند. باز، معدودی از نوشته‌های خاص، به جای نقد و بررسی و مروری کامل بر آثار انگ، وحدت و یکپارچگی دینی تفکر انگ را نشان می‌دهند.

کتاب *محضر کلمه* (۱۹۶۷) به منزلهٔ نوعی سند و مدرک که بین نوشته‌های انگ و مطالعه و تحقیقات او در زبان، آگاهی و ارتباط پل می‌زند، به‌کار می‌آید. انگ نقش صوت در ارتباط (پیام‌رسانی)، تأثیر فرهنگ کتبی و ارتباط الاهی در قالب کلمهٔ مجسّم را ــ و آنچه این مفهوم در ارتباط انسانی معنا می‌دهد ــ بررسی کرد. *محضر کلمه*، سرشار از آرا و نظرهایی است که انگ در طی بیست سال بعد، با تفصیل بیشتری مطرح کرد: (از جمله) دستگاه حسی؛ آنچه او تبدلات کلمه (یا مراحل تحول و تطور آن، از مرحلهٔ گفتاری به مرحله نوشتاری و غیر از آن) می‌نامد؛ تأثیر طبع (چاپ)؛ پیدایش فرهنگ شفاهی ثانوی؛ تعامل صوت، فرهنگ و تفکر؛ جانبداری جدلی از فرهنگ شفاهی، جانبداری عینی از نوشتار؛ رسانه‌های ارتباطی، وجود صوت و روابط و مناسبات انسانی؛ کلمهٔ الاهی در سنت یهودی و مسیحی؛ و حضور خدا در تقابل با کلمهٔ انسانی را مورد بررسی قرار می‌دهد. در همین یک کتاب، انگ توجه خود را از تقابل الهام‌گرفته از دین (کلمه الاهی و تجلی انسانی) به بررسی تأثیر اشکال ارتباطی، از منابعی در ژرفای سنّت مسیحیت مانند آگوستین و آکوییناس تا منابعی که ریشه در انسان‌شناسی و روان‌شناسی دارند، معطوف می‌کند. ولی اینها تنها منابعی نیستند که تصویر

نادرستی از خاستگاه‌های دینی او به دست می‌دهند. رویکرد اساسی انگ به عالم کلمه، به *فرهنگ و تاریخ دینی* (همان‌گونه که عناوین فرعی مباحث او بیان می‌کنند) رویکردی است که هم در نوعی آشنایی توماسی با حمل قیاسی و هم در برداشت اسکاتوسی از توسعه و تحول جهان ریشه دارد. همچنین، به نظر می‌رسد آشنایی انگ با نشانه‌ها بیشتر از الاهیات مقدس سنتی ناشی می‌شود تا از سوسور[1] یا پیرس.[2]

انگ در کتاب *ندایی که به ایمان فرا می‌خواند*[3] دربارهٔ معضلی در مطالعات ادبی کندوکاو می‌کند: چگونه متنی می‌تواند در مقام برانگیختن ایمان، مانند یک انسان عمل کند؟ چگونه دست‌نوشته‌ای (نسخهٔ خطی‌ای) بالمآل همان آثار و نتایج رفتاری‌ای را دارد که معمولاً تداعی‌کنندهٔ تعامل میان‌فردی است؟ در این مورد، انگ شاهد و مدرکی از ساحت فلسفی ایمان، به‌ویژه از مارسل، می‌آورد تا بر همتای ادبی (مکتوب)اش پرتوی بیفکند. او که کار خود را با ارائهٔ تعاریف و مثال‌ها (روش فلسفه و الاهیات توماسی) آغاز می‌کند، می‌پرسد که چگونه ارتباط، مؤثر واقع می‌شود و توجه خود را از فرهنگ‌های شفاهی به ادبیات نمایشی (در نمایش‌نامه:درام) معطوف می‌کند و سرانجام به سراغ متن‌های مکتوب می‌رود. در این مورد نیز انگ به اعمال و آداب عبادی مسیحیان توجه می‌کرد که نقش واژه‌هایی را نشان می‌دهند که در *پوشش و نقاب* ـ خواه در پوشش و نقاب لفظی بازیگر در نمایش‌نامهٔ یونانی، خواه در نقاب و پوشش نشانهٔ مقدس ـ عمل می‌کنند. موقعیت این مجموعه‌نقاب‌ها و پوشش‌ها یکسره یک موقعیت ارتباطی از شخصی(انسان‌وار)ترین سنخ، در عالم کلمات و عالم ایمان، است که در آن رؤیت (مشاهده) با یک یا چند واسطه از واقعیت تام و تمام به دور است. در این وضعیت، برداشت و تعبیر انگ از ارتباط و پیوستگی به او این امکان

---

1. Saussure
2. Peirce
3. *Voice as Summons for Belief*

را می‌داد که ارتباط و پیوندهای مورد نیاز را برقرار سازد تا این راه‌حل را ارائه کند که باور در ادبیات بیشتر با باور به معنای ایمان سروکار دارد تا باور به معنای رأی یا نظر. این شاید مقاله‌ای باشد که تنها شخص با ایمان می‌توانست نوشته باشد.

اُنگ برداشت ژرفی از اهمیت حضور داشت. حضور یکی در برابر دیگری، که در مواجهات رو در رو آشکار می‌شود و به صورت هدفی بر جای می‌ماند که هر انتزاعِ دارای صورت ارتباطی، آرزوی آن را دارد. انگ در اثری با نام *مخاطب نویسنده همیشه یک امر مجعول است*،[1] تفاوت‌های بین ارتباط شفاهی و نوَشتاری و نیاز به صورت امر مجعول درآوردنِ مخاطب را به دو معنا مورد بررسی قرار داد: اول، به صورت امر مجعول درآوردن مخاطب به دست یک نویسنده به عنوان شنوندگان خیالی پیام کتبی یا مکتوب و دوم به صورت امر مجعول در آوردن مخاطب به دست خود خوانندگان برای ایفای آن نقشی که نویسنده برای آنان پدید آورده است. برای دستیابی به این مطلب، اُنگ کار خود را با نشانه‌ها و کارکردهایشان آغاز کرد. او مدل ارتباط سادهٔ ماشین‌انگارانه را به نفع الگوی ارتباطی مبتنی بر (موجود در) روابط، رد کرد. هرچند وی این مطلب را به تصریح بیان نکرد، به نظر نمی‌رسد که مفهوم نشانهٔ مقدس در پس‌زمینهٔ چندان دوری وجود داشته باشد. تحلیل او از نقش‌ها ـ ایفای نقش، نقش بازی کردن هم به صورت شفاهی و هم کتبی ـ و تحلیل او از سازوکارهای نویسندگان در قالب بیان در طی قرن‌ها، از فرهنگ‌های شفاهی گرفته تا متن‌های مربوط به قرون وسطی و رنسانس تا زمان جدید،کاری استادانه است. او کار خود را با حضور عاشق و معشوق خاتمه می‌بخشد و خاطرنشان می‌کند که صراحت حضور بی‌واسطه، تنها در مقام قدّیسی و کشف و شهود الاهی صورت می‌پذیرد.

---

1. *The Writer's Audience is Always a Fiction*

انگ در ۱۹۹۶ برای مدت کوتاهی توجه خود را به موضوع حضور در *اطلاعات و/ یا ارتباط: تعاملات*[1] معطوف کرد. وی با ترکیب و تلفیق بیشتر مطالبی که پیشتر نگاشته بود، این دو فرایند و تجرید/ انتزاع لازم در مقام رمزگذاری (به رمز در آوردن یا نوشتن) نظام‌ها را مقایسه کرد. چنین نظام‌هایی از یک‌سو نیازمند فن بلاغت (معانی و بیان) یا قواعد بیان و از سوی دیگر نیازمند علم تأویل متون (هرمنوتیک) یا قواعد تفسیر هستند. در هر مورد این نظام‌های رمزگذاری و رمزگشایی وجود دارند تا حضورها را پدید آورند، خواه، حضورهای باواسطه و خواه حضورهای مستقیم و بی‌واسطه.

> حضور تام و تمام در ارتباط، حضور آگاهانهٔ فردی در مقابل فرد دیگر در یک مکالمه، موقعیت گفتاری، حضور یک **من** در برابر یک **تو** و حضور یک **تو** در برابر یک **من** است.

این حضور، حضوری است که در عشق متجلی و کامل می‌شود و بر امیدی بنیان نهاده شده که ارتباط را فراسوی تبادل صرف اطلاعات به امری عمیق‌تر معطوف می‌کند. «دستیابی به خدایی متشخَّص (انسان‌وار)» بینشی را نسبت به این امر و هر ارتباطی به وجود می‌آورد.

نتیجه‌گیری

این مقالهٔ دینی و کندوکاوهای پدیدارشناختی ارتباطی، کانون‌هایی از وجوه مختلف دانش‌پژوهی انگ را به دست می‌دهد. هرچند لازم نیست که به امر دینی توجه کنیم تا آثار اُنگ را بخوانیم و آنها را فهم کنیم، اطلاع از خطوط کلی امر دینی در مقام برداشت از آن تفاوت‌های ظریف و ریزی به وجود می‌آورد. کندوکاوهای او در ارتباط، احساسی از پیشرفت و تحول را، خواه در راستای خطوطی که اسکاتوس و نیومن، خواه در راستای خطوطی که

1. Information and/or communication: interactions

دو شاردن ترسیم می‌کرد، مسلم می‌گیرد. اُنگ طبیعی‌بودن توسعه و تحول کیهانی را مسلم می‌گرفت، وی مسلم می‌پنداشت که اشیا و آگاهی و آرا و اندیشه‌ها با گذشت زمان تکامل می‌یابند. او تحول تفکر انسانی را، نه تنها در فرآورده‌ها یا آرا و اندیشه‌هایش، بلکه در خودِ روش یا ماهیتش مسلّم فرض می‌کرد. پیشنهاد او دربارهٔ مراحل توسعه و تحوّل اشکال ارتباطی، برای نمونه (ارتباط شفاهی، دست‌نوشتهٔ خطّی، چاپی و شفاهی ثانوی) با طرح تکامل کیهانی و انسانی دو شاردن بسیار تناسب دارد.

جهان اُنگ جهان باواسطه و جهان نماد است ولی این امور برداشت‌های عقلانی (نظری) از دلالت و وساطت را که به سرعت به تفکر قرون وسطایی دورهٔ نوزایی (رنسانس) راه یافت، منعکس می‌کند. نشانه‌ها، همچون شعائر، فعّال‌اند و اموری را به انجام می‌رسانند. ارتباط انسانی، نه تنها در معنای موفقیت‌آمیز بودنش، بلکه در معنای مصرف انرژی‌اش مؤثر واقع می‌شود.

اُنگ در آغاز کار پرداختن به پدیده‌هایی مانند ارتباط و آگاهی، ربط و نسبت‌هایی برقرار کرد که برای تجربه‌گرایی محض ممکن نبود؛ زیرا طرز فکر او تشابهات را مسلم می‌گرفت. الگوی حمل قیاسی‌ای که وی در فلسفه و الاهیات توماسی فرا گرفت او را به جست‌وجوی روابط، حتی در اموری که با هم تفاوت دارند، سوق داد. انتظارات او از توسعه و تحول و از یکسانی، حتی در نایکسانی، گاه او را از حد و مرزهای معقول و منطقی فراتر می‌برد و چه بسا باعث می‌شد که وی سنگ بزرگ بردارد، روابطی را مشاهده کند که چه بسا مؤیدی پیدا نکنند ولی گستردگی محض تفکر او این امر را به صورت خطری درآورد که به قبول کردنش می‌ارزد.

بیشتر مداقه‌های انگ دربارهٔ ارتباط در آنچه امروز از آن به *بوم‌شناسی رسانه‌ها* یاد می‌کنیم، محل مناسبی پیدا می‌کند. لنس استریت[1] (۲۰۰۴) این تعریفِ متعلق به نیل پستمن را ارائه داد:

---

1. Lance Strate

پستمن تعریفی از بوم‌شناسی رسانه‌ها به منزلهٔ «مطالعهٔ رسانه‌ها در حکم محیط‌ها» به‌دست می‌دهد... و تبیین می‌کند که دغدغهٔ اصلی این است که «چگونه رسانه‌های ارتباطی بر ادراک، فهم، احساس و ارزش انسانی اثر می‌گذارند و چگونه تعاملات ما با رسانه‌ها امکان بقای ما را آسان می‌کند یا سدّ راه آن می‌شود. واژهٔ بوم‌شناسی به معنای مطالعهٔ محیط‌های زیست، ساختار، محتوا و تأثیر آنها بر آدمیان است».

این قلمرویی طبیعی برای اُنگ بود که پیشینهٔ مذهبی و روش‌شناختی‌اش او را به این‌سو سوق داد که روابط را مشاهده کند، چیزها را در بافت قرار دهد، کلمهٔ انسانی را مرتبط با کلمه الاهی و از این‌رو مرتبط با جهان الاهی بداند و در برابر تجزیه و انفکاک که در اثر طبع (چاپ) اشاعه می‌شود، مقاومت کند. استریت، اظهارنظر اُنگ (۱۹۷۷) را در کتاب *سطوح مشترک کلمه* به عنوان سند بیان می‌کند:

توجه و اهتمام فلسفی تازه به پذیرندگی بی‌ارتباط با پذیرندگی گروه‌های انسانی سابقاً ازهم‌جدا نیست که رسانه‌های ارتباطی الکترونیکی، تلفن، رادیو و اخیرا تلویزیون به آن میدان می‌دهند.

نگ به عقل انسانی‌ای اعتقاد داشت که می‌توان از شخص در ابتدا تربیت شده، در سنّت توماسی و سپس در سنّت هاروارد توقع و انتظار داشت. او جهان را مکانی برای فهم تلقی می‌کرد؛ هرچند این جهان ممکن است رمز و رازهای خاص خود را داشته باشد. این رمز و رازها موجب تحقیق و کندوکاو می‌شوند، نه اینکه تحقیق را بی‌اثر سازند. این امیدواری در نهایت از این آگاهی دینی او سرچشمه می‌گیرد که خدای یگانه، جهان، آگاهی انسانی و عقل انسانی را آفریده است و همین خدای یگانه است که با کلمه، عالم خلقت را مخاطب قرار می‌دهد.

نوشته‌های انگ بر این اعتقاد شاهد می‌آورند که ما انسان‌ها می‌توانیم این مطلب را فهم کنیم و می‌توانیم خودمان را درک کنیم. هرچند آگاهی انسان تکامل می‌یابد، این آگاهی از حیث توانایی‌اش برای سوق دادن هرچه بیشتر و بیشتر جهان به سوی خودش نیز نشو و نما می‌یابد. جرارد منلی هاپکینز (۱۹۷۰) در سوژهٔ کار تحقیقاتی اولیه و اخیر انگ نوشت:

جهان، سرشار از عظمت الاهی است.

در نظر انگ، این جهان، جهانی است که در آن ما می‌توانیم در خانهٔ خود باشیم و این در خانهٔ خود بودن در عالَم هستی، همان است که وی بیشتر، مسیحیان را بدان فرا می‌خواند.

کتابنامه

Blake, R. A. (2000), *Afterimage: The Indelible Catholic Imagination of Six American Filmmakers*, Chicago: Loyola Press.

Boston College (n.d.), *Ignatian Spirituality*, Retrieved September 25, 2005, from:
http://www.bc.edu/bc_org/prs/stign/ignatian_spirit.html.

Farrell, T. J. (2000), *Walter Ong's Contributions of Cultural Studies: The Phenomenology of the Word and I-Thou Communication*, Cresskill, NJ: Hampton.

Giuliani, M. (n.d.), *Ignatian Spirituality*, Retrieved September 25, 2005, from:
http://www.sjweb.info/spirituality/introignatian.cfm.

Greeley, A. (2000), *The Catholic Imagination*, Berkeley: University of California Press.

Harmless, W. (2000), *Bibliography # 6: Thomas Aquinas and Scholastic Theology*, Retrieved September 30, 2005, from:
http://camellia.shc.edu/theology/Thomas%20Aquinas.htm.

Hopkins, G. M. (1970), *The Poems of Gerard Manley Hopkins* (4th ed.; W. H. Gardner & N. H. Mac Kenzie, Eds.), London: Oxford University Press.

McBrien, R. P. (1980), *Catholicism* (Vols. 1-2), Minneapolis, MN: Winston.

McInerny, R., & O'Callaghan, J. (2005), "Saint Thomas Aquinas," in E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [Spring ed.], Retrieved September 30, 2005, from:
http://plato.stanford.edu/archives/spr2005/entries/aquinas.

Mooney, C. F. (1966), *Teilhard de Chardin and the Mystery of Christ*, New York: Harper & Row.

Niebuhr, H. R. (1951), *Christ and Culture*, New York: Harper & Row.

O'Meara, T. (1997), *The Theology of Thomas Aquinas*, South Bend, IN: University of Notre Dame Press.

O'Neal, N. (1991), *The Life of St. Ignatius Loyola*, Retrieved December 8, 2006, from: http://www.stignatiussf.org/himself.htm.

Ong, W. J. (1946), "Newman's Essay on Development in Its Intellectual Milieu," *Theological Studies, 7,* 3-45 (Reprinted in *Faith and Contexts: Vol. 2. Supplementary Studies, 1946-1989,* pp.1-37, by T. J. Farrell & P. A. Soukup, Eds., 1992, Atlanta, GA: Scholars Press).

Ong, W. J. (1947), "Wit and mystery: A Revaluation in Medieval Latin Hymnody," *Speculum: A Journal of Medieval Studies, 22,* 310-341 (Reprinted in *Faith and Contexts: Vol. 4. Additional Studies and Essays, 1947-1996,* pp.1-44, by T. J. Farrell & P. A. Soukup, Eds., 1999, Atlanta, GA: Scholars Press).

Ong, W. J. (1957), "Technology and New Humanist Frontiers," in W. J. Ong (Ed.), *Frontiers in American Catholicism: Essays on Ideology and Culture* (pp.80-103), New York: Macmillan.

Ong, W. J. (1958a), *Ramus and Talon Inventory: A Short-title Inventory of the Published Works of Peter Ramus (1515-1572) and of Omer Talon (ca. 1510-1562) in Their Original and in Their Variously Altered Forms*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Ong, W. J. (1958b), *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue: From the Art of Discourse to the Art of Reason*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Ong, W. J. (1958c), "Voice as Summons for Belief: Literature, Faith, and the Divided Self," *Thought: A Review of Culture and Ideas, 33,* 43-61 (Reprinted in *An Ong Reader: Challenges for Further Inquiry,* pp.259-275, by T. J. Farrell & P. A. Soukup, Eds., 2002, Cresskill, NJ: Hampton).

Ong, W. J. (1959), *American Catholic Crossroads: Religious-Secular Encounters in the Modern World,* New York: Macmillan.

Ong, W. J. (1967), *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History,* New York: Simon & Schuster.

Ong, W. J. (1969), "Worship at the End of the Age of Literacy," *Worship, 43,* 474-487 (Reprinted in *Faith and Contexts: Vol. 1. Selected Essays and Studies, 1952-1991,* pp.175-188, by T. J. Farrell &P. A. Soukup, Eds., 1992, Atlanta, GA: Scholars Press).

Ong, W. J. (1971), "Walter Ong" [Interview on Ong Conducted by G. Reimer], in G. Riemer (Ed.), *The New Jesuits* (pp.147-186), Boston: Little, Brown.

Ong, W. J. (1974), "Mass in Ewondo," *America, 131,* 148-151 (Reprinted in *Faith and Contexts: Vol. 4. Additional Studies and Essays, 1947-1996,* by 103-109, by T. J. Farrell & P. A. Soukup, Eds., 1999,Atlanta, GA: Scholars Press).

Ong, W. J. (1975), "The Writer's Audience is Always a Fiction," *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America, 90,* 9-21 (Reprinted in *An Ong Reader: Challenges for Further Inquiry,* pp.405-427, by T. J. Farrell & P. A. Soukup, Eds., 2002, Cresskill, NJ: Hampton).

Ong, W. J. (1977), *Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture, Ithaca,* NY: Cornell University Press.

Ong, W. J. (1981), "McLuhan as Teacher: The Future is a Thing of the Past," *Journal of Communication, 31,* 129-135 (Reprinted in *Faith and Contexts: Vol. 1. Selected Essays and Studies, 1952-1991,* pp.11-18, by T. J. Farrell & P. A. Soukup, Eds., 1992, Atlanta, GA: Scholars Press).

Ong, W. J. (1982), *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word,* London: Methuen.

Ong, W. J. (1996), "Information and/or Communication: Interactions," *Communication Research Trends, 16*(3), 3-17.

Soukup, P. A. (2004), Walter J. Ong, S. J.: Aretrospective, *Communication Research Trends, 23*(1), 3-23.

Strate, L. (2004), "A Media Ecology Review," *Communication Research Trends, 23*(2), 3-48.

Teilhard de Chardin, P. (1959), *The Phenomenon of Man* (B. Wall, Trans.), London: Collins.

Teilhard de Chardin, P. (1960), *The Divine Milieu: An Essay on the Interior Life*, New York: Harper.

Teilhard de Chardin, P. (1965), *Hymn of the Universe* (S. Bartholomew, Trans.), New York: Harper & Row.

Williams, T. (2005), "John Duns Scotus," in E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of philosophy* [Fall ed.], Retrieved October 3, 2005, from:

http://plato.stanford.edu/archives/fall2005/entries/duns-scotus.

۲۳

دین‌گروی‌های ژاک اِیول و الاهیات پروتستان

کلیفورد کریستینز

قدسی بیات

ژاک ایول ابتدا به مارکس و سپس در چهار سال بعد به مسیحیت تغییر دین داد و تا زمان مرگش در سال ۱۹۹۴ با این تناقضات فکری سر کرد. در ذهن او مارکس و انجیل شکلی دیالکتیک داشتند؛ چرا که موضع جامعه‌شناختی او ریشه در مارکس و اعتقادات مذهبی‌اش ریشه در کارل بارت[1] داشتند. دیگربودگی خدا[2] و آزادی او که در دیدگاه بارت مطرح بودند، اجزای

1. Karl Barth

2. God's otherness

دیگربودگی: تفکر آغازین حاکم بر علوم اجتماعی از تقسیم کاری شروع شد که میان اروپا و غیر اروپا انجام گرفت و در این میان انسان‌شناسان، مسئول مطالعه بر انسان‌های ابتدایی و در نهایت انسان‌های شرقی می‌شدند. بدین ترتیب به تدریج و در تعبیر خود این انسان‌شناسان آنها به گونه‌ای شروع به ارزش دادن به مفهوم دیگربودگی (otherness) کردند. این مفهوم کلیدی در زبان انسان‌شناسی، این رشته را در رابطه‌ای متناقض با گفتمان مدرن قرار می‌داد: از یک‌سو، دیگربودگی از آنجا که در خود گفتمانی در آن واحد هم خودمحوربینانه (قوم‌مدارانه) را حمل می‌کرد و هم گفتمانی بیگانه‌گرا (exotic) را و همچنین به این دلیل که نظریهٔ حاکم بر آن کاملاً نظریه‌ای تطوری بود، در واقع حامل گفتمان مدرن نیز بود. در واقع آنچه بیش از هر چیز این گفتمان را نشان می‌داد، رویکرد بیگانه‌گرا بود. یعنی تعریف دیگربودگی در عجیب‌وغریب‌بودگی، در تفاوتی که دیگری را در نهایت به چیزی *خاص* بدل می‌کند که می‌تواند همچون شیئی غریب بر آن مطالعه کرد و از آن بدتر، آن را از پیرامون حیاتی‌اش خارج کرد و در قالب‌های موزه‌نگارانه به نمایش گذاشت (کاری که اروپاییان با سرخپوستان آمریکایی کردند و آنها در شهرهایشان به نمایش گذاشتند).(م.)

محوری اعتقادات ایول و روش اعتقادی او به شمار می‌رفت. پس او را نمی‌توان یک فرد بدبین دانست بلکه او به شکلی دیالکتیک، آزادی مطلق خدا را منبع آزادی انسان از ضروریات فناوری می‌دید. او معتقد بود برای آنکه زندگی در جوامع پیشرفته معنادار باشد، به یک تغییر کلی شخصیتی نیاز است. ایول مسیحیان را به دلیل اعتقاد به نبوت و به دلیل مواجهۀ بدون مصالحه با تکنیک[1] به چالش می‌کشید البته نه همچون جبرگرایان.

در آثار ژاک ایول، ارتباطات نقش عمده‌ای ایفا می‌کند. او در دومین کتاب از چهل و پنج کتابی که تألیف کرده یعنی کتاب *حضور پادشاهی*[2] (۱۹۵۱) که پایه و بنیان مباحث کلی اوست، مسئلۀ ارتباطات را به عنوان مسئلۀ محوری برای درک عصر معاصر عنوان می‌کند. از دید او اطلاعات و فناوری‌های رسانه‌ای، گذرگاهی حیاتی برای درگیر شدن با نظم فناورانه به عنوان یک کلیت هستند که در کتاب سال ۱۹۸۰ یعنی *سیستم مبتنی بر فناوری*[3] به این عقیده اشاره دارد. کتاب *نمازگزار و انسان مدرن*[4] حاوی موضوعاتی مربوط به بحران قرن بیستمی، در زبان به طور کلی و گفتمان انسانی به طور خاص است. *لاف تکنولوژیایی*[5] (۱۹۹۰) هم به محیط رسانه‌ای، از تلویزیون گرفته تا رایانه‌ها و ابزار ارتباط راه دور می‌پردازد.

برای آشنایی بیشتر به نشانی زیر مراجعه کنید:

http://www.pajouheshmag.ir/npview.asp?ID=1068913.

1. la technique

تکنیک: تکنیک صفتی است که مرتبط به فرایندهای فعالیت‌ها، صنایع دستی، فرایندهای علمی و یا خود صنعت برمی‌گردد؛ برای نمونه می‌گوییم آموزش تکنیکی یعنی آنچه که به ما اجازه می‌دهد تا انجام کاری را به بهترین وجه آن به پایان برسانیم، به‌ویژه در اموری که با نام مشاغل شناخته می‌شوند. خود واژۀ تکنیک در زبان فرانسه در اصل صفت است. گاهی می‌بینیم که برای عدم خلط آن با واژۀ تکنولوژی همین واژۀ تکنیک حالت صفتی خود را از دست می‌دهد و در کاربرد، جای اسم را می‌گیرد.(م.)

http://www.fakouhi.com/node/419.

2. *The Presence of the Kingdom*

3. *The Technological System*

4. *Prayer and Modern Man*

5. *The Technological Bluff*

در این مجموعه‌کتاب‌ها، توجه ایول به مقولهٔ ارتباطات قابل توجه است. کتاب *پروپاگاندا*[1] نخستین اثری از اوست که به نوعی تحقیق عمقی دربارهٔ تکنیک به شمار می‌رود. او به شکلی تقریباً دست اول توانست محور مطالعات پروپاگاندا را از توجه به ادارهٔ آشکار در میان افراد به یکپارچگی پنهانی ساختاری و فرهنگی بکشاند. دورنمای اصلی دومین کتاب او که دو دهه بعد تحت عنوان *تحقیر کلمه*[2] (۱۹۸۵) منتشر شد، درون‌مایهٔ محکمی دارد: نیاز زمان و عصر ما به آزادسازی زبان به عنوان عامل آزادی انسان در مواجهه با شتاب بی‌وقفهٔ امروزی به سمت نمادهای بصری را بیان می‌کند.

سیستم ارتباطی از دید ایول معرف حاشیهٔ معنایی سیستم تکنولوژیایی هستند. رسانه‌ها نمایشگر عناصر ساختاری تمام مصنوعات فنی هستند ولی هویت ویژهٔ آنها در مقام یک فناوری، ریشه در کارکرد آنها به عنوان حاملین نمادها دارد در نتیجه فناوری‌های اطلاعات تجسم‌بخش خصوصیات فناوری‌اند و در عین حال نقش کنش‌گر را در تفسیر معنای هر پدیده‌ای که مجسم می‌کنند، برعهده دارند. در این الگو، اصل بهره‌وری که خصوصیت پدیدهٔ فناورانه به صورت کلی است، باعث سلطهٔ ابزار ارتباطی هم می‌شود و باید اذعان کرد که رسانه‌ها انتقال‌دهندهٔ محرک خنثی نیستند بلکه ما را در نظم اجتماعی وارد می‌کنند.

ایول، ارتباطات را در غالب عبارات دیالکتیک تئوریزه می‌کند و وقتی تحصیلات خود را شخصاً توصیف می‌نماید، تفکر دیالکتیک را خصوصیت محوری آن می‌داند. تصدیق و نقض، یکدیگر را منتفی نمی‌کنند بلکه در تضاد با هم هم‌زیستی دارند. تفکر نظام‌مند می‌بایست بله و خیر را بدون کنار گذاشتن یکی به نفع دیگری مدنظر قرار دهد. پاسخ مثبت تنها در حضور

---

1. *Propaganda*

۲. *The Humiliation of the Word*؛ بخش‌هایی از این کتاب در همین مجموعه (جستاری در فرهنگ، رسانه، فناوری) ترجمه شده است.(م.)

یک مورد متضاد منفی موجودیت می‌یابد و برعکس. در واقع، درک پیچیدهٔ ایول از دیالکتیک‌گرایی، سنت‌ها و تأکیدهای متفاوت آن را مورد توجه قرار می‌دهد. دیالکتیک او با وجود اینکه به شکل بنیادی ریشه در تفکر سورن کیرکگور[1] دارد[2] ولی از تفکرات هراکلیتوس،[3] هگل، مارکس، تفکر عبری تورات و عقاید بارت هم مایه می‌گیرد. دیالکتیک، چهارچوب پایبندی عقیدتی ایول است:

> مجموعه‌کتاب‌های من باعث شکل‌گیری کلیتی هستند که آگاهانه آن‌گونه تلقی شده است. در سطح ریشه‌ای، به میزانی که از یک‌سو معتقد به غیرممکن بودن یک شکل انجام تحقیق دربارهٔ جامعهٔ مدرن بوده‌ام و از سوی دیگر اعتقاد داشته‌ام که انجام یک تحقیق عقیدتی بدون مراجعه به جهانی که در آن قرار داریم، محال است، برایم قطعی شده که باید این ارتباط را بیابم و این کار صرفاً از طریق فرایند دیالکتیک ممکن بوده است.

ایول به عنوان یک جامعه‌شناس، «فردی واقع‌گرا و متخصص که از روش‌های دقیق استفاده می‌کند» شناخته می‌شد و به عنوان یک معتقد پروتستان، «فردی سرسخت که تفسیری تا حد امکان سخت‌گیرانه از مکاشفهٔ یوحنا ارائه می‌داد» شناخته می‌شد. ولی آنچه در تفکر دیالکتیک مصداق دارد این است که «کلیت نباید از دو جزء نامرتبط ایجاد شود و باید یک همبستگی میان آنها وجود داشته باشد... این دو جزء، سهم خود را به شکل متقابل مانند یک موسیقی ترکیبی ایفا می‌کنند».

بُعد دوگانهٔ دیالکتیک‌گرایی، از حیث ایمن بودن و همبستگی، نه تنها از دید ایول یک تعهد فکری و راهبرد آکادمیک تلقی می‌شد، بلکه ریشه در

---

1. Soren Kierkegaard

۲. از اوایل بیست سالگی ایول تعصب و علاقهٔ شدیدی به کیرکگور داشت. برای توضیح کامل تأثیر کیرکگور بنگرید به: Eller (1981)

3. Heraclitus

تجربیات فردی داشت. ژاک ایول در سال ۱۹۱۲ در بوردوی فرانسه به دنیا آمد. والدین او پیشینه‌های اشرافی داشتند و او در رفاه بزرگ شد ولی ازدواج آنها نقص‌های زیادی داشت. ایول سال‌های نوجوانی خود را در اسکله‌های کنار اقیانوس بوردو گذراند و در اینجا بود که تجربهٔ دست اولی در زمینهٔ مرگ و استثمار ناخوشایند مردم بومی این بندر و ملوانان به دست آورد. در هنگامی که در دانشگاه بوردو مشغول تحصیل بود، کتاب *سرمایه* اثر کارل مارکس توانست توضیحی دربارهٔ شورش ناشی از بیکاری پدرش و بی‌عدالتی بی‌رحمانه‌ای که او در اسکله‌های بوردو شاهدش بود، بدهد. ایول در این‌باره نوشت:

> وقتی نوزده سالم بود، مارکسیست شدم و وقت زیادی را صرف مطالعهٔ آثار مارکس کردم... آنچه مارکس به من داد، شیوهٔ خاصی از نگرش به مشکلات سیاسی، اقتصادی و اجتماعی بود و به من یک روش تفسیر و یک جامعه‌شناسی خاص بخشید. احساس می‌کردم چیزی کاملاً غیرمنتظره و حیرت‌انگیز را کشف کرده‌ام؛ چرا که مستقیماً به تجربهٔ عملی خودم ارتباط داشت... احساس می‌کردم دست‌کم من می‌دانم چرا پدرم بی‌کار بود و دست‌کم من می‌دانم چرا ما فقیر بودیم... مارکس کشف شگفت‌انگیز واقعیت این جهان بود و من با لذتی وصف‌ناشدنی در تفکرات مارکس غوطه می‌خوردم. سرانجام توضیح آنچه می‌خواستم را به دست آورده بودم.

ولی ایول در کشمکش و تلاش برای یافتن پاسخ پرسش‌های شخصی‌اش که از دل این تجربیات برمی‌آمدند، کمبودهای تفکر مارکس را دریافت. او نمی‌توانست «شرایط منِ انسان، ماهیت فناپذیر من، ظرفیتم برای رنج کشیدن و عشق ورزیدن، یا رابطه‌ام با دیگران» را توضیح دهد. در این میان عضویت در حزب کمونیست را به دلیل دستورالعمل‌های کم‌مایهٔ آن تحقیر می‌کرد. همان‌گونه که خود می‌گوید:

> هنگامی که در سال ۱۹۳۲ با کمونیست‌ها در حزب تماس برقرار کردم، افرادی را دیدم که ذهن آنها به طور کلی درگیر موارد پیش‌پاافتادهٔ تاکتیکی، نفوذ کردن به این یا آن اتحادیه و مسائلی از این دست بود. وقتی سعی کردم با آنها بحث‌های عمیق دربارهٔ تفکر مارکس کنم متوجه شدم که چندان علاقه‌ای به آنها ندارند.
>
> کمونیست‌ها... مرا یک روشنفکر خرده‌بورژوا می‌دانستند و من آنها را مهم نمی‌دانستم؛ چرا که به نظر نمی‌رسید اساساً دانش درستی دربارهٔ تفکر مارکس داشته باشند. آنها مانیفست سال ۱۸۴۸ را خوانده بودند، همین و بس. بعد از دادگاه‌های مسکو بالکل با آنها قطع رابطه کردم.

ایول در سن ۲۲ سالگی برای بار دوم تغییر مرام فکری داد و این‌بار مسیحیت را تجربه کرد و به مطالعهٔ انجیل نشست:[1]

> خواندن فصل هشتم نامهٔ پل به رمی‌ها، نقطهٔ عطف زندگی من بود... برای نخستین‌بار بود که یک متن از کتاب مقدس در نظر من به صورت کلمات خدا جلوه‌گر می‌شد... هیچ متنی تا آن موقع در نظر من جای خود را به عنوان یک حقیقت محض، حقیقتی که جای هیچ چون و چرا نداشته باشد و حقیقتی مثل یک نور خیره‌کننده پیدا نکرده بود... اینجا جایی بود که من هم‌زمان با امر مطلق و با ابدیت مواجه می‌شدم.
>
> این تجربه‌ای حیرت‌انگیز برایم بود... و پاسخی چه در سطحی فردی و چه در سطح جمعی به من داد. من دیدگاهی فراتر از تاریخ به دست آوردم که روشنگر بود.
>
> از طریق کتاب مقدس به پذیرش حرفی کشانده شدم که به واسطهٔ ذهن خودم خلق نشده بود ولی با تمام وجود آن را به عنوان

---

۱. خود ایول در زمان تغییر مذهبش صریح نبود و بدون شک مرحلهٔ دوم با بیشتری در تعهد وی به آیین مسیحیت وجود داشت. برای اطلاع از جزئیات تغییرکیش بنگرید به: Goddard (2002, pp.9-15).

> حقیقت پذیرفتم. از طریق این درک بود که شکل مفهوم ذهنی‌ای که از جهان و انسانیت داشتم، دستخوش تغییر اساسی شد.

ولی ایول همچنان تفکر مارکس را به جد دنبال کرد و نتوانست از تأکیدی که مارکس بر بی‌فایده بودن وجود خدا می‌کرد، فاصله بگیرد. همچنین، اینکه مارکس «همهٔ ابعاد، غیر از ابعاد اقتصادی و سیاسی را» رد می‌کرد به آن معنا بود که هیچ نوع آشتی با کتاب مقدس، کارایی لازم را نخواهد داشت و تسهیل یکی‌شدن این دو تفکر غیرممکن بود. او در همهٔ عمر خود بین این دو تفکر معلق باقی ماند و دیالکتیک او همیشه شامل یک بُعد تضادی بنیادین می‌شد. هر دوی این نظام‌های عقیدتی تا زمان مرگش در ۱۹ می سال ۱۹۹۴، الهام‌بخش او باقی ماندند؛ هرچند او عاقبت هم نتوانست آن دو را سازگار نماید. او «قادر به کنار گذاشتن مارکس و قادر به کنار گذاشتن کتاب مقدس نبود و در عین حال نمی‌توانست آن دو را به هم بیامیزد».

> برایم غیرممکن بود آنها را کنار هم قرار دهیم صرفاً با توجه ابتدایی به این تناقض می‌توان تفکر من را توضیح داد.

آثار اولیه‌ای که او ابتدا در یک چهارچوب تردیدآمیز ذهنی خلق کرد، یک چهارچوب روزبه‌روز بهینه‌شده پیدا کردند و کم‌کم معرف خصلت ذاتی کار فکری او شدند. اجرا کردن این تحقیق رسانه‌ای که با زمان خود انطباقی نداشت، نیازمند دو تخصص بود. تحلیل‌گر به دو شیوهٔ مجزا به واقعیت نگاه می‌کند و دو زبان تحلیل متفاوت را به‌کار می‌گیرد. این دو چهارچوب می‌توانند با هم همبستگی داشته باشند ولی ممکن است هیچ گذار الزامی و عینی از یکی به دیگری وجود نداشته باشد.

> این دو سطح را نمی‌توان ترکیب کرد همچنان‌که به شکل طبیعی و عینی هم در کنار یکدیگر قرار ندارند. برای فردی که در هر دو سطح زندگی می‌کند، پیشبرد این دو، از ثبات متقابلی

> برخوردار است. به عنوان یک جامعه‌شناس و یک مسیحی می‌توانم این جست‌وجوی دوگانه را تداوم دهم. می‌توانم بگویم آن مرد عملکرد بدی دارد و او گناهکار است، اینکه او بدبخت است و از خدا دور افتاده است ولی این همبستگی از پیش در تفکر فردی من شکل گرفته است و مربوط به تجربهٔ زندگی شخصی‌ام می‌شود. این چیزی غیرشخصی نیست که بتوان از کنارش گذشت.

ایول با توجه به تعهد دوگانه‌اش، به شکل خودآگاه «ترکیبی در دل موارد متضاد» را شکل داد. جامعه‌شناسی، از دید او، به واسطهٔ یک تحلیل انجیلی یا اعتقادی به‌کار می‌آمد نه اینکه به پاسخ مسائلش برسد بلکه از این‌رو که سطح دیگر را هم جدی بگیرد. سه مورد تحقیق کلاسیک او، از یک همتای عقیدتی برخوردارند. کتاب ایول دربارهٔ سیاست در دولت مدرن (با نام *توهم سیاسی*،[1] ۱۹۶۷)، مرتبط با تحلیل انجیلی او دربارهٔ دو پادشاه است (کتاب *سیاست‌های خدا و سیاست‌های انسان*،[2] ۱۹۷۲). همچنین کتاب *معنای شهر*، در برابر کتاب *جامعهٔ فناورانه*[3] قرار می‌گیرد. او برای آنکه تکنیک را از حیث عقیدتی توصیف کند، پیشینهٔ شهر را در روایت کتاب مقدس از کین[4] تا اورشلیم جدید پی می‌گیرد. در کتاب *قضاوت یونس پیامبر*، ارتباطات کتاب مقدس را در تقابل با پروپاگاندا ارائه می‌کند. خود او می‌گوید:

> من با دانش عقیدتی و تحلیل جامعه‌شناختی مواجه هستم بدون آنکه سعی در تجزیه و تحلیل مصنوعی یا فلسفی کنم و در عوض تلاش دارم این دو را رو در روی یکدیگر قرار دهم تا روشن شود چه چیزی از حیث اجتماعی و چه چیزی از حیث معنوی حقیقت دارد.

---

1. *The Political Illusion*
2. *The Politics of God and the Politics of Man*
3. *The Technological Society*
4. Cain

ایول اجازه داد این دو بعد در درون او پرورانده شوند و از اینکه یکی را به پای دیگری قربانی کند، امتناع می‌نمود. کار او معطوف به «تناقض میان تکامل جهان مدرن و محتوای انجیلی کشف و شهود است».[1]

ایول در تحلیلی که از فناوری‌های رسانه‌ای ارائه می‌دهد، به واسطهٔ دیالکتیک خود، کاری می‌کند که بُعد جامعه‌شناختی به سمت بُعد عقیدتی کشانده شود و نظام عقیدتی، روند تحلیل را تکمیل و به بازسازی آن می‌پردازد. گرچه مفاهیم تکنیک و پروپاگاندا که او مطرح می‌کند پایه‌گذار پرداختن او به ارتباطات هستند ولی وارونهٔ دیالکتیکی آنها برای تکمیل تصویر مورد نظر ضروری است. ویژگی جامعیت تأثیرگذاری و ضرورت تکنیک، باعث می‌شود ایول از لزوم تغییر در هستی ما صحبت کند که در غیر این صورت هیچ راه‌حلی معتبر نخواهد بود. پروپاگاندای رایج در عصر وسایل ارتباط جمعی، ضرورت وجود آزادی در زندگی انسانی خارج از حوزهٔ نفوذ پروپاگاندا را طلب می‌کند ولی این آزادی صرفاً به شکل غیرمادی امکان‌پذیر است. با توجه به این موارد، اگر انتقادی از موضع رسانه‌ای مبنی بر اینکه کار جامعه‌شناسی ایول بدبینانه و جبرگرایانه است، صورت گیرد، می‌بایست به کمک جواب مثبت و دیالکیتکی‌ای که به آن داده می‌شود، تغذیه گردد.

شناختن ایول به عنوان یک جامعه‌شناس برای برقراری ربط و فصل اولیه با وی کافی است ولی برای این منظور مباحث الاهیاتی حیاتی است. تفسیر رابطه‌ای که ایول با چهره‌های مهم مطالعات رسانه‌ای دارد، بخش عقیدتی کار او را ضروری می‌سازد؛ برای نمونه ایول نقل‌قول مثبتی از مارشال مک‌لوهان مطرح کرده و صرفاً با برخی از مباحثی که او ارائه می‌کند، مخالف

---

۱. نظرات مخالف نه فقط میان کتاب‌ها بلکه اغلب درون آنها آشکار می‌شوند. برای نمونه جامعه‌شناسی فصول ۱ تا ۶ کتاب *تحقیر کلمه* (۱۹۸۵) به شکلی دیالکتیک با دغدغه‌های مذهبی ایول که در فصل ۷ برحسب انجیل یوحنا توضیح داده شده است، همراه است.

است. در کتاب *تحقیر کلمه*، منبع اصلی چهارچوب نظری، مک‌لوهان است. نگاهی که ایول به ارتباطات کلامی در سراسر این کتاب دارد، به نوعی با اظهارنظر نیل پستمن[1] مبنی بر اینکه «ما تا سر حد مرگ خود را سرگرم می‌کنیم» همپوشانی دارد. مهارت تکنیکی ایول زمانی به روشنی قابل درک است که آن را با رویکرد شفاهی والتر اُنگ[2] مقایسه کنیم. ایول غالباً منتقدان خود را متهم می‌کند که همهٔ آثارش را نخوانده‌اند و تفکر دیالکتیکی او را درک نکرده‌اند. یکی از مفسرین آرای ایول این‌گونه نتیجه‌گیری می‌کند:

> هرگونه تلاش برای درک تفکر ایول که بیش از حد بر یکی از دو سطح [جامعه‌شناس بودن و معتقد بودن] تمرکز کرده باشد یا رابطهٔ میان این دو سطح را در حوزهٔ فکری او نادیده بگیرد، به تحریف تفکر او می‌انجامد.

خوانندگان این موضوع خاص از طریق تلقی عقیدتی ایول به طور کلی و ارتدوکس نوین بارتی او به طور خاص می‌توانند به سنجش آرای او آن‌گونه که خود تبیین می‌کند، بپردازند.

ارتدوکس (کهن‌کیشی) نوین کارل بارت

کارل بارت (۱۹۶۸ـ۱۸۸۶) دین‌شناس سوییسی یکی از مهم‌ترین متفکرین پروتستان قرن بیستم بود. وام‌داری فکری‌ای که ایول به ارتدوکس نوین بارت داشت، مسئلهٔ مهمی در درک جنبهٔ اعتقادی راهبرد دوگانه‌محور اوست.[3] در واقع تفکری که بارت دربارهٔ دیگربودگی خدا و

---

1. Neil Postman
2. Walter Ong

۳. برای ایول (۱۹۷۶) امروزه اکثر موضوعات مهم دینی در تعصبات کلیسایی خلاصه می‌شوند یا بر این امر دلالت می‌کنند و در این حوزه مورد بحث قرار می‌گیرند. برای تفصیل بیشتر موضوعات اصلی در تعصبات کلیسایی بارت و اینکه چگونه ایول از آنها در کارش استفاده می‌کند بنگرید به: Bromiley (1981, pp.32-51).

دارل فاشینگ، کارل بارت، به همراه رادولف بالت من، رین هولد نی بور و پُل تیلیش را می‌توان

آزادی[۱] او دارد از اجزای اصلی شکل‌دهندهٔ اعتقاد ایول است.[۲] ایول غالباً خدا را به عنوان *کلیت دیگر*[۳] توصیف می‌کند و مهم‌ترین سهمی که برای بارت در دین‌شناسی معاصر در نظر دارد مربوط به «تأکید او بر برتری اساسی کلیت دیگر است».

ایول معتقد است:

> خدا آزاد است. خدا قادر مطلق است و بالاتر از همه به قول کیرکگور او فراتر از شرط و شروط است.

ایول تأکید زیادی بر این درون‌مایهٔ تکرارشوندهٔ تفکر بارت داشت که «آزادی انسان نمی‌تواند به آزادی الاهی تعدی کند و همیشه و از هر جهت آزادی الاهی بر آزادی بشری پیشی می‌گیرد. از سوی دیگر آزادی الاهی نمی‌تواند آزادی انسان را نابود کند یا به حالت تعلیق درآورد». ایول با توجه به این تأکید، هیچ تضادی بین آزادی انسان و قدرت مطلق الاهی نمی‌دید. هدف الاهی همیشه برآورده می‌شود ولی به شکل دیالکتیک، نمی‌تواند باعث شود که ما جبرگرایی پیشه کنیم. ویژگی‌های انسان این ظرفیت را دارد که آزادی موجود در مسیحیت را تحقق بخشد: در واقع، ارادهٔ الاهی سرمایهٔ فعالیت انسانی در طول تاریخ و آینده است.

ایول کاملاً آگاه بود که همهٔ افراد آزادانه تصمیم نمی‌گیرند و در واقع بسیاری از تصمیماتی که فکر می‌کنیم آزادانه گرفته می‌شوند در واقع به

به عنوان برجسته‌ترین دین‌شناسان غربی قرن بیستم به حساب آورد. موضوع مشترک آنها تغییر و دگرگونی جامعه به واسطهٔ فناوری است ولی این حالت برای ایول طبیعی‌ترین حالت برای هم‌تراز کردن خودش با تاکید بارتی دربارهٔ آزادی خدا و دیگربودگی بود.

۱. کلمهٔ (freedom) در وهلهٔ اول به معنای *آزادی* است ولی با توجه به دیدگاه ایول و کارل بارت و همچنین جایگاه خداوند، بایست آن را به معنای استقلال یا مطلق بودن و بی‌نیاز بودن خداوند از هر چیز یا هر کس معنا کرد.(م.)

۲. برای ارزیابی تعهد ایول به اعتقاد بارت به شکل خاص و در کل به راهبردهای مخالف، بنگرید: Christians (2005).

3. Wholly Other

واسطهٔ نیروهایی که بر حیات بشر سایه انداخته‌اند، تعیین می‌شوند. همان‌گونه که ایول می‌گوید:

> ضرورت (الزام)[1] هنوز در قالب تاریخ به دست می‌آید... تاریخ و جامعه هنوز بسیار در معرض محدودیت‌ها[2] هستند.

ولی او فضایی برای تصمیم‌گیری آزادانهٔ بشر هم قائل می‌شود و این آزادی، اصیل است. قدرت آزادی در حیات مسیح تبلور یافت و ما را قادر ساخت که اعمالی کاملاً آزادانه انجام دهیم؛ یعنی حالتی که طبق تعریف در زیرمجموعهٔ آزادی الاهی قرار می‌گیرد.

ایول از این‌رو دغدغهٔ آزادی را داشت که پیام مسیحیت را در ذات خود پیام آزادی می‌دید. این درون‌مایه به شکل ثابت در کتاب *جزم‌اندیشی کلیسا*[3]ی بارت مطرح می‌شود و ایول هم بر آن تأکید می‌ورزید. او فکر می‌کرد که آزادی تعریفی بهتر (در مقایسه با سعادت) برای رستگاری است. در جوامع صنعتی پیشرفته، ما مفعول نیروهایی هستیم که ما را به اسارت گرفته‌اند. در این موقعیت حزن‌انگیز، فلاسفه‌ای که دربارهٔ آزادی شیرین‌زبانی می‌کنند، دین‌شناسانی که حرف‌های کلیشه‌ای توخالی بلغور می‌کنند، و انقلابی‌ها، دچار این توهم و خیال باطل هستند که به آزادی کامل دست پیدا کرده‌اند ولی صرفاً یک مسیحی انسان ـ خداگونه می‌تواند به آزادی واقعی برسد. همان‌گونه که ایول تأکید دارد، عامل آزادکنندهٔ ما می‌بایست فراتر از جنبه‌های جامعه‌شناختی حیات و پس از مرگ به سراغمان بیاید. مسیح همان آزادکننده‌ای است که به لطف او به ما هستی جدیدی در دل آزادی اعطا می‌شود نه اینکه صرفاً یک لفظ یا حالت مستقل مطرح باشد.

---

1. necessity
2. constraints
3. *Church Dogmatics*

درون‌مایهٔ زندگی در دل این آزادی، خمیرمایهٔ کتاب *اخلاق آزادی*[1] را شکل می‌دهد. ایول در بحث در این‌باره، از دیدگاه بارت دربارهٔ آزادی خدا پیروی می‌کند که اعطای آزادی برای خدمت به خداست.[2] ناکامی در این نقطه باعث می‌شود هر آن کار دیگری که سعی داریم انجام دهیم، تحت‌الشعاع قرار گیرد که شامل عمل اجتماعی مدنظر هم هست. آزادی، در معنای اطاعت انسان‌های آزاد از خدا، در وهلهٔ اول آزادی به خاطر خداست. از نظر ایول، فرورفتن در ساختارهای جامعه‌شناختی به معنای فرمانبرداری از سرنوشت نیست بلکه بندهٔ گناه شدن در بُعد مجسم آن است. لذا، آزادی در عمیق‌ترین معنایش برای ایول، شکل‌دهندهٔ واقعیت سیرهٔ مسیح است. این یعنی آزادی نه از شکل‌های سطحی بلکه از جنبه‌های اجتماعی و تاریخی اعطا می‌شود، در نتیجه می‌توانیم از تغییر یا عدم تغییر ساختارها آگاه شویم و با توجه به آنها از یک آزادی اصیل بهره‌مند شویم.

در محتوای عقیدتی، ایول از دکترین بارت دربارهٔ آزادی مطلق خدا و اینکه این آزادی منبع و تضمین آزادی اصیل انسانی است، تبعیت می‌کند. او با توجه به روش عقیدتی، سنت دین‌شناسی دیالکتیک را که با نام کارل بارت عجین است، پیش می‌کشد. ایول از این جهت دین‌شناسی بارت را تحسین می‌کرد که آن را بیانگر *دیالکتیک برجسته‌ای* می‌دانست که «در کلیت کتاب مقدس حتی در جزئی‌ترین متن‌های آن ظاهر می‌شود». نسخهٔ اصیل کتاب مقدس هم منطبق با نوگروی او که از طریق خوانش انجیل رخ داد، تثبیت‌کنندهٔ موضع دوم او است و او به عنوان شخصیت محوری این کشف و شهود یک‌بار دیگر پیروی نزدیکی از بارت می‌کند. بارت یک مفهوم پویا از کتاب مقدس در ذهن دارد به این معنا که آن را *کلام خدا* تلقی می‌کند و

---

1. *Ethics of Freedom*

۲. کتاب *اخلاق آزادی* (۱۹۷۶) چهل و یک مرجع دارد و بارت صرفاً دومی را که مربوط به کارل مارکس و دیدگاه انزواگرای اوست، پی می‌گیرد.

تنها خود خدا از طریق آن صحبت می‌کند. همان‌گونه که ایول در تفسیر *دو شاه*[1] می‌نویسد:

> ما در محضر حیات هستیم، خدا عمل می‌کند و با این عمل است که کلام خدا تعبیر می‌شود.

در کتاب *اخلاقیات آزادی*، آنچه مورد تأکید قرار می‌گیرد آزادی خدا برای بیان حرف خود است. بارت یک سنجش مهم از کتاب *جزم‌اندیشی‌های کلیسا* را به آزادی کلام خدا اختصاص می‌دهد و ایول با به‌کارگیری این دکترین، به وضوح از بارت پیروی می‌کند:

> تنها آزادی حقیقی، کامل، مطلق و ذاتی، آزادی کلام خدا است که سنگ بنا و زمینهٔ آزادی ماست.

از این جهات، ایول به یک نتیجه‌گیری قاطع برای کار خودش می‌رسد:

> چه شاهد و گواه کتاب مقدس برسد و مورد پذیرش قرار گیرد و چه نه، انسان از یک آزادی و قدرت برخوردار است که مرتبط با آزادی و قدرت کلام خداوند است.

این دیالکتیک انجیلی، هم بیانگر جواب مثبت و هم جواب منفی به کلام خدا در سطح جهان است و قضاوت و رضایت خدا را در یک دیالکتیک قرار می‌دهد که بارزترین جلوهٔ آن در مرگ و رستاخیز عیسی مسیح دیده می‌شود. از دیدگاه ایول، وسوسهٔ دین‌شناسی مدرن، تجزیه‌کردن این دیالکتیک آری و خیر و رو آوردن به یک تفسیر دوگانه‌گرا از تاریخ است که در آن قضاوت خدا به واسطهٔ رستاخیز جایگزین می‌گردد. او هشدار می‌دهد زمانی که این انشعاب تداوم یابد، سیرهٔ مسیح مبدل به یک عذر فردی[2] برای وضع موجود[3] می‌شود. این دوگانگی تاریخی باعث جدا

---

1. 2 *Kings*
2. self-justification
3. the status quo

شدن همان چیزی می‌شود که می‌بایست در قالب یک یگانگی دیالکتیک کنار هم قرار گیرد.

> ما نیاز داریم یک دیالکتیک دقیق را حفظ کنیم. **آری** خدا در ارتباط با یک **نه** پیشین است که بیان می‌شود. بدون **نه** از **آری** خبری نخواهد بود... ولی همان‌طور که توبه همیشه در زندگی مسیحی احیا شده است... همان‌طور که مسیح در پایان جهان مصلوب می‌شود، به همان صورت **نه** که خدا خطاب به انسان و کارهایش و تاریخ حیات او می‌گوید، **نه** است که شکل کلی دارد، بنیادی و همیشه حاضر است... ما می‌بایست دیالکتیک **نه** و **آری** را حفظ کنیم... **آری** معنایی ندارد مگر اینکه **نه** هم وجود داشته باشد و متأسفم که بگویم **نه** زودتر مطرح می‌شود و مرگ همیشه مقدم بر رستاخیز نیست.

ایول بر ضد محدودیت‌های ضدانسان‌ساز نظم تکنولوژیایی، احتمال یک آزادی تمام و کمال در یک خدای خالص و قادر مطلق را مطرح می‌کند که به طور کلی از الزام و تأثیر تکنیک حذف می‌شود. از نظر دانیل کلندنین،[1] این دیالکتیک آزادی/ الزام، «رشته‌نخ طلایی است که در سراسر قوانین یا الهام و شهود پایه‌ای که کلیت نظام اعتقادی او را کنترل می‌کند، کشیده شده است».

جهانی که در آن افراد متوسط، پیروز بوده‌اند طبق الزام شکل می‌گیرد.[2] الزام، از نظر ایول، معکوس آزادی است و از جمله خصوصیات اولیهٔ یک جهان سقوط‌کرده به شمار می‌رود. در عصر فناوری همه‌گیر، تکنیک مبدل به

---

1. Daniel Clendenin

۲. ایول هیچ‌گاه الزام را به دقت تعریف نکرد. یکی از تلاش‌های او برای تعریف این واژه در کتاب خشونت (1969b) بدین شکل آمده است:

الزام: آنچه فرد انجام می‌دهد است، به دلیل آنکه نمی‌تواند به گونه‌ای غیر آن عمل کند.

همچنین بنگرید به تعریف گودارد از الزام:

تجربه‌ای که تمام نیروها، ساختارها و نهادهای درون جامعه به بقای خودشان و غالب‌شدن بر دیگر عوامل اجتماعی و گسترش قوانین خودشان و وانمود کردن به ارزش‌های معنوی گرایش دارند.

خصوصیت همه‌گیر هر الزامی شده است. جهان تکنولوژیک سقوط‌کرده که از *خدای مطلق* دیگر[1] فاصله گرفته است، به جای آنکه از خوبی یا عدالت تبعیت کند، از الزامات خود پیروی می‌کند. گرچه ایول از سرنوشت خواندن این الزام یا نگرش *ریاضی‌وار به جامعه* ابا دارد ولی اصرار می‌کند بر اینکه «الزاماتی وجود دارند که ما نمی‌توانیم از آنها بگریزیم». جلوه‌گری آشکار این موارد، بندگی ما نسبت به تکنیک است.

این جهانِ پر از الزام، به خودی خود جهان مصنوعات تکنولوژیک نیست بلکه عبارت از سلطهٔ حالت‌های تکنولوژیایی بر تفکر دربارهٔ قواعد فرهنگ، اخلاق، سیاست و آموزش است. وقتی تکنیک را فرجام نهایی و جهانی می‌دانیم و آن را پرستش می‌کنیم، آنگاه سقوط آن، شکل دراماتیک‌تری پیدا خواهد کرد. ما فناوری را آکنده از تجلی یک اعتبار مقدس می‌کنیم و همین تغییر اجتماعی است که ما را بندهٔ خود می‌کند و از آزادی کامل خدا دور می‌سازد.

در دیالکتیک ایول، خیرِ بدبختی مبدل به آری سعادت می‌شود. آن دیگری مقدس، به عنوان آنتی‌تزی برای قاعدهٔ بستهٔ الزام مطرح می‌شود. «آزادی آن موجود مطلق دیگر»، محور و آغازگر آزادی انسانی است ولی «نمی‌توان با نیروهای جامعه‌شناختی» آن را شبیه‌سازی کرد. استقلال خدا ضامن استقلال ماست.

> فرجام نهایی همیشه در دنیا حاضر است و نتیجهٔ فعالیت ما نیست. همیشه اینجا مثل یک نیروی مرموز هست و هم ایجادکننده و هم محرک ابزار ماست. ما چاره‌ای نداریم جز اینکه به فرجام تن دهیم نه به عنوان هدفی که بخواهیم به آن برسیم بلکه به عنوان یک حقیقت مطرح و چیزی که از پیش حاضر بوده و حضوری که فعال هم هست.

---

1. the wholly other God

دیالکتیک بارتی، ساختار رویکرد معرفتی و عقیدتی ایول را ایجاد می‌کند و از طریق آن، سیرهٔ مسیح بر جهان قضاوت می‌کند و احیا می‌شود. خداشناسی نئوارتودکسی به منزلهٔ یک کلیت، ایجادگر جنبهٔ انجیلی نگاه دوگانهٔ اوست در حالی که او را به عنوان جامعه‌شناسی می‌شناساند که بر تاریخ و جامعه‌شناسی فناوری تمرکز دارد.

تغییر از مسیر مذهب

دیدگاه مذهبی ایول، پافشاری سرسختانه بر دعوت دینی در محیطی ناسازگار نیست. دغدغه‌های او نسبت به دین را نمی‌توان تلاشی برای احیای تاریخ ازمدافتاده دانست و آن را رد کرد. او به خوبی تشخیص داده بود که مسیحیت سازمان‌یافته از عصر روشنگری به این‌سو نتوانسته است به یک نیروی یکپارچه‌کننده در حیات اجتماعی مبدل شود. نهادها به خودی خود نمی‌توانند احیا شده و جان تازه‌ای بگیرند همچنان‌که تاریخ هرگز تکرارکنندهٔ شرایطی نیست که زمانی برای آنها راه‌حلی ارائه شده است. مدل کنتسانتین[1] از مسیحیت، که دغدغهٔ اصلی آن مذهب نهادینه شده است، توجه ایول را زیاد جلب نکرد؛ چرا که این فرمول‌بندی را مطلق می‌دانست. ایول هم مانند آگوستین[2] میان شکل سازمانی و واقعیت ارگانیسمی تمایز قائل می‌شود که مبتنی بر کار فکری او بر روی واقعیت ارگانیسمی است. از نظر او، وضع نامناسب نهادهای کلیسایی مدرن، مانع از پیدایش یک دیدگاه جدید مذهبی به عنوان راهی برای جان بخشیدن به پژوهش دربارهٔ موضوعات مهم همبستگی اجتماعی نیست.

ایول، انگیزهٔ مذهبی برای حفظ سرزندگی روح بشر و تقویت حساسیت اخلاقی را تأیید می‌کند آن هم در عصری که در آن افراد متوسط پیروز بوده‌اند. بدون وجود یک استاندارد نهایی از انتخاب معتبر (که خداشناسی و

---

1. Constantin
2. Agustine

مطالعات مذهبی بـه دنبـال عرضـهٔ آن هسـتند)، وجـود انسـانی محکـوم بـه انتخاب‌های ذاتاً تصادفی است که به بی‌معنایی می‌انجامـد. ایـول معتقـد بـود جواب‌ها به ناهماهنگی‌های زندگی «تنها در اختیـار کسـانی اسـت کـه یـک ارزش مطلق را پذیرفته‌اند که تعیـین‌کننـدهٔ دیگـر ارزش‌هاسـت». زمـانی کـه «زندگی خوب» از دیدگاه‌های منسجم برخوردار نباشد و خودپسندی، بـدون وجود یک نهاد برتر از جلوه‌های اخلاقی باعـث بـرهم خـوردن یکپـارچگی شود، ایول پیش‌بینی بی‌نظمی را می‌کرد. او تأکید داشت که دغدغهٔ ما نسبت به دستاوردها و جامعهٔ بشری می‌بایست شامل توجه جدی به مسائل مـذهبی باشد؛ یعنی آن دسته از موارد متمرکز استقلال اخلاقی که می‌تواننـد سـرانجام در میان ارزش‌های متضاد حکم نهایی را صادر کنند و در انجام این کار، یـک حس قدردانی از هر آنچه موجب تقویت جامعه و فرهنگ مـی‌شـود، داشـته باشند. در طول تاریخ انسانی، مذهب بـه نمادهـای اعتقـادی، نهـایی، پایـانی، اساسی و پایه‌ای توجه دقیقی مبذول داشـته اسـت کـه هـر یـک بـه تنهـایی می‌توانند ما را از موجودیت تکنولوژی‌زده‌مان نجات دهند.

ولی نگاه کلی ایول به مسائل مذهبی ساده نبود بلکه عمیقـاً معتقـد بـود که ارزشمداری فرهنگی، ریشه در خود انسان‌ها دارد. بـرای آنکـه زنـدگی معنادار شود به انقلابی از افراد متحول‌شده نیاز است و یک انقلاب انسـانی اصیل، دارای یک بُعد مـذهبی اسـت. ایـن انقـلاب مـی‌بایسـت خـارج از فرهنگ تکنولوژی‌زده ریشه داشته باشد و ما را به جهتی متضاد سوق دهـد. از نظر ایول، جوامع به واسطهٔ ناهمگونی با نهادهـا یـا بهـره‌کشـی از افـراد متوسط نیست که نظم دوباره‌ای پیدا می‌کنند بلکه این نظم‌یـافتن دوبـاره از طریق روشنی بخشیدن به آگاهی درونی روی مـی‌دهـد. تنهـا یـک نیـروی قدرتمند که از درون ما جـان بگیـرد ولـی ذاتـاً فراتـر از وجودمـان باشـد، می‌تواند محیط کنونی را دستخوش تغییر سازد. هر چیز کمتر از ایـن، قـادر به نفوذ در تکنیک مقاوم امروزی نیست. واقعیت معنوی را نمی‌توان با ابزار

مادی بازآفرینی کرد. ایول به عنوان یک خداشناس، دغدغه‌های خود را در قالب نگرش به آخرت چهارچوب‌دهی نمود. تنها در فرجام شهودی تاریخ است که اهداف به وضوح درک خواهند شد. با این حال اکنون نشانه‌هایی ظاهر شده که نشانگر رویداد آخرتی است که در آن اهداف اخروی سلطه دارند. اتفاقا انسان‌ها می‌توانند وجود این فرجام را درون خود درک کرده و تجسم بخشند.

در نگاه ایول، این فرجام از پیش تعیین‌شده و انسان‌ها می‌بایست معرف آن باشند. برای نمونه از ما خواسته نمی‌شود در وجود خود عدالت را درونی کنیم بلکه صرفاً باید آنچه از پیش بوده را آشکار سازیم. ایول خواهان به چالش کشیدن زبان و راهبردهای آرامش نبود و ما خود چاره‌ای نداریم جز اینکه آرام باشیم. فرجام و هدف نهایی که به شکل فراطبیعی ایجاد شده است، به شکل معجزه‌آسایی وجود دارد و بنابراین ما می‌توانیم به درستی زندگی کنیم، می‌توانیم **باشیم** به جای آنکه عمل کنیم. این «تقاضا برای عمل خوب نیست بلکه دعوت به تجسم بخشیدن به ایمان و اعتقاد است که ذاتاً مقولهٔ متفاوتی است». در نتیجه «تا آنجا که راه‌حل مدنظر است، این می‌تواند راه‌حلی معطوف به حیات باشد». تجسم حیات تحول‌یافته تنها گریز ما از پیروزی ابزار است.

در سطح جامعه‌شناختی، ایول بر یک رئالیسم بنیادی برای مقابله با هجوم تکنیک تأکید می‌کند. سختی وضع دشوار معاصر، ما را به مصنوعی بودن می‌کشاند و ایول خواهان جهاد برای رسیدن به صداقت بی‌وقفه می‌شود. در سطح عقیدتی، آن‌گونه که ایول در *شیاطین جدید*[1] اشاره دارد، ضروری است که جهان سقوط‌کرده شکل بازیافته‌ای پیدا کند. ما می‌بایست بت‌های مدرن خود را بشکنیم و از توهمات امروزی‌مان دربارهٔ قدرت‌های تکنولوژیک معاصر، اسطوره‌زدایی نماییم. ترویج انقلاب توسط ما به عنوان

---

1. *The New Demons*

یک محرک اخلاقی می‌بایست با ارزیابی جدی‌ای آغاز شود که همگی ادعاهای پیشگویانه را به واسطهٔ حوزه‌های فناورانه و بوروکراتیک از بین ببرد. ولی ایول شمایل‌شکنی[1] هوس‌بازانه را صرفاً از روی خشم ترویج نمی‌کند. انقلاب‌های حقیقی رخ نمی‌دهند تا زمانی که دریابیم تسکین یافتن غیرممکن است. اگر فرض ما این باشد که تنها نیازمند حذف اجزای معیوب یا سازماندهی صنعت و ساختن نظم اجتماعی هستیم یا می‌خواهیم صرفاً ناعدالتی‌های سیاسی و اقتصادی را متعادل کنیم، این اصلاحات را ادامه خواهیم داد به جای آنکه به طور جدی درگیر رخوت فلج‌کنندهٔ زمانه‌مان باشیم. فناوری محدودیت‌های دیرپای بشریت را از میان برده است ولی به ما آزادی اعطا نکرده است. نابودی تکنیک به جای اصلاحات اجرایی در فناوری می‌تواند نقطهٔ شروع تغییر باشد.

کسانی که بدبینی ایول را مورد انتقاد قرار می‌دهند، نمی‌توانند تشخیص دهند که رویکرد تقدس‌زدایی او چیزی جز عنصری از یک دیدگاه کلی‌تر و نخستین گام از یک سفر طولانی نیست. مواجههٔ ایول با بحران، مبتنی بر تردید و ناامیدی نیست بلکه مبتنی بر رستگاری است. ایول می‌نویسد:

> تقدس‌زدایی تنها در صورتی امکان دارد که همراه آن دلیلی برای زندگی مناسب ذکر شود و جوابی که حقیقتاً راضی‌کننده و روشن باشد ارائه گردد.

ایول به دنبال یک گزینهٔ اصلاح‌کننده بود که قادر به «ترویج زندگی مناسب و مقبول باشد... یک تغییر واقعی که همه چیز را درست کند». فرجام به شکلی فراطبیعی و مطلق وجود دارد در نتیجه از طریق قدرت آن می‌توانیم نوع تازه‌ای از بودن را تجربه کنیم. نیروهای به شدت انقلابی، خارج از ماهیت تکنولوژی‌زده وجود دارند و در خلاف جهت حرکت می‌کنند:

> اینها به شهری دیگر تعلق دارند و مرشدی دیگر دارند.

---

1. iconoclasm

چیزی کمتر از این نمی‌تواند به لایهٔ محکم تکنیک نفوذ کند و یک واقعیت معنوی را نمی‌توان با ابزار مادی احیا نمود.

نتیجه‌گیری

سهم منحصربه‌فرد ایول در نظریهٔ ارتباطات، مربوط به ضرورت انسانیت متحول‌شده می‌شود. با این حال هدیه و ثمرهٔ این بحث برای تحقیق ارتباطات، مبهم و جنجالی است. اگر بخواهیم منظور او از تحول و آزادی حقیقی را به شکلی منجسم بیان کنیم، نیازمند تحلیل محتوای دقیق اکثر آثار او هستیم. ایول شکل جامعه را در آغاز کار خود درک کرد ولی بعد از دو دهه بود که توانست راه‌حل آن را با همین شفافیت و روشنی پیدا کند. کسانی که صرفاً آثار پیش از سال ۱۹۷۱ او را می‌خوانند، ممکن است به سادگی گمراه شوند؛ چرا که مشهورترین آثار او که پیش از آن زمان نوشته شده‌اند، کمتر حاوی پیشنهاد یا راه‌حلی هستند.[1]

غالباً حالت دیالکتیک ایول، کارکردی آشفته دارد. برای نمونه در *معنای شهر* از یک دیالکتیک فراگیر بین بابل و اورشلیم استفاده می‌کند، با این حال تأکید او بر قطب فکری نخست است. تا آخرین صفحات کتاب، *شهر خدا* مطرح نمی‌شود و تنش پیش رو، میان جواب مثبت و منفی را نمی‌توان در هیچ کجای کتاب پیدا کرد. در اینجا مشکل خودکامگی است که متضاد آن آزادی می‌شود. اما این راه‌حل در آخرین مرحلهٔ یک الگوی نرم‌ناشدنی قرار می‌گیرد. لذا گرایش خوانندگان به داوری بی‌طرف، دست‌کم در بخشی از

---

۱. کتاب‌هایی با تمرکز بیشتر بر امید و راهکار که بعد از آن زمان پدیدار شدند:
کتاب *کالبدشکافی انقلاب* (*Autopsy of Revolution*)، کتاب *امید در عصر وانهادگی* (*Hope in the Time of Abandonment*) کتاب *اخلاق آزادی* (*The Ethics of Freedom*) و *اعتقاد جاودان* (*Living Faith*). هرچند مهم‌ترین و محبوب‌ترین گروه سه‌گانه وی پیش از تأکید امیدوارانه پدید می‌آید: *جامعهٔ فناورانه* (*The Technological Society*)، *پروپاگاندا* (*Propaganda*) و *توهم سیاسی* (*The Political Illusion*).

روش ایول مطرح است. ایـول در کتـاب *اخلاقیات آزادی* بـر راه‌حـل‌هـایی تمرکز می‌کند که ریشه در هوشیاری فردی دارند و هرگز آنها را بـا تحـولات اجتماعی و جمعی سازگار نمی‌کند. همچنین تعاریف گهگـاه ویـژه‌ای کـه او ارائه می‌کند (مانند ویژگی فعالانه‌ای که بـرای فـرد عابـد قائـل مـی‌شـود) را می‌توان به سادگی به عنوان گفتار دوگانه، سوء تفسـیر کـرد. او غالبـاً نظـرات خود را به شکلی نه‌چندان ماهرانـه قالـب‌بنـدی مـی‌کـرد. مطمئنـاً برچسـب عقل‌گرای جزم‌نگر برای یک فرد دیالکتیک‌گرا درست نیست و غالباً از ذهـن کسانی برمی‌آید که بر یک بُعد از منطق و مباحث او ثابت مانـده‌انـد. بـا ایـن حال خود او هم به روشن‌شدن مباحث کمکـی نکـرد و حـوزهٔ فعالیـت وی تمایل به کاستن اختلاف‌نظرهای جزئی داشت.

گرچه بی‌شک خرده‌گیرانِ بر او، بی‌آنکـه در آرا و عقایـدش تأمـل کننـد، این فرض را دارند که او صـرف نظـر از اینکـه وجهـهٔ جامعـه‌شـناختی آنهـا چگونه بوده است، انتخاب‌هایش را عمدتاً مبتنی بر دلایـل عقیـدتی صـورت می‌داده است. درست است که بگوییم مخاطـب ایـول روزبـه‌روز بیشـتر بـه مسیحیان متمایل می‌شد و او با این نقش بـدون ملاحظـه سـازگار مـی‌شـده است. در این فرایند، مواجه‌اش با فرهنگ معاصر را می‌توان آسان‌تر به مـوارد حاشیه‌ای منتسب نمود؛ برای نمونه در *اخلاقیات آزادی* او بر همبستگی زیـاد میان عقیدهٔ آشکار و آزادی نهایی تأکید می‌کند. ایمان به تنهایی مـا را توانمنـد می‌سازد و این اجازه را به مـا مـی‌دهـد کـه آزادی مسـیحی را بـه رسـمیت بشناسیم. الزام بر مسیح غلبه پیدا کـرده و لـذا رهـایی از آن صـرفاً از طریـق همراهی با اعمال مسیح ممکن است.

ایول در مقام یک جامعه‌شناس، از طریق مفهـوم مصـنوعات فناورانـه کـه وجه مشخصهٔ محیط انسانی معاصر است با رسانه‌ها مواجه می‌شـود. بـا ایـن حـال سـهم برجسـتهٔ او ریشـه در خداشناسـی‌اش دارد؛ یعنـی هسـتی‌هـای متحول‌شده، شرط ضروری برای تغییر انقلابی‌اند ولی اگـر بخـواهیم او را بـه

عنوان یک خداشناس جدی بگیریم ضروری است که ظاهر تنگ‌نظر او برای مسیحیان و دیالکتیک او که کارکرد نادرستی داشته است، به شکل بنیادی بازسازی شود. وقتی جواب مثبت و منفی دیالکتیک، هم‌زمان مورد توجه قرار گیرند به گونه‌ای که سقوط در دل بافت بزرگ‌تر خلقت قرار داده شود، تأکید او بر حیات دگرگون‌شده باورپذیرتر می‌شود. حتی در چهارچوب مسیحایی عیان ایول، می‌توان جلوه‌های گسترده‌تری را برای عملکرد مثبت مشیت الاهی خارج از عقاید درست قائل شد. دیدگاه هنجاری ایول می‌تواند حوزهٔ شمول گسترده‌تری پیدا کند و نقطه‌نظرات متضاد و دیالکتیک موجود در مدل او شکل‌دهی مجددی پیدا نموده و تقویت شود.

تعهد مذهبی ایول که برحسب تقابل نقطه‌نظرات توسعه یافت به ما شهادت پیامبرگونه را می‌آموزد. در پژوهش مهم ابراهام هشل،[1] پیامبران عهد عتیق کسانی نیستند که مدام از رستاخیز و روز جزا حرف بزنند، آنها تاریخ را به عنوان یک عرصهٔ تجلی بخشش الاهی برای خباثت‌های غیرقابل بخشش نمی‌بینند و علیه رفتار ظالمانه به هر شکلش حرف می‌زنند که البته با یک فضای سودمند همراه است. قضاوت، امری مطلق نیست بلکه امری مشروط است. آنها از لجوج‌ها می‌خواهند سر به راه شوند. مصیبت تنها زمانی پیش خواهد آمد که مردم از توبه امتناع کنند. پیامبران با حالتی اندوهگین که نشان از تشنگی آنها برای عدالت دارد حرف می‌زنند ولی هدف آنها همیشه آشتی‌دادن انسان‌ها با خدا بوده است.

ژاک ایول خصلت پیامبرگونهٔ متمایزی دارد که هم طرفداران و هم منتقدانش این صفت را برای او درست می‌دانند. به بیان هشل او در تقابل با عصر تکنولوژیک ما قرار می‌گیرد بدون آنکه اشاره‌ای به مصالحه کند ولی نمی‌توان او را یک جبرگرا دانست. او با ادعاهای نادرست مواجه شد که بر توهمات اسطوره‌زدایی‌شدهٔ زمانهٔ ما تأکید داشتند و چهرهٔ خونین تاریخ را

1. Abraham Heshel

تجربه کرده بود. او مخالف راه‌حل‌های سطحی و چانه‌زنی‌های میان‌مایه است. با این حال او در همه حال ناامید شدن را رد می‌کرد و چشم‌بسته تاریخ را باور نمی‌کرد. کتاب *امید در عصر وانهادگی*[1] از این جهان‌بینی الهام گرفته بود.

او کتاب‌های *پروپاگاندا* و *تحقیر کلمه* را در قالب عبارات پیشگویی‌کننده نوشت. وسایل ارتباط‌جمعی مانع این می‌شوند که تکنیک رو به تزاید را ظالمانه حس کنیم. همچنین پروپاگاندای استاندارد و یکپارچهٔ وسایل ارتباط‌جمعی، باعث استاندارد شدن اعمال و انگیزه‌های ما می‌شوند. تحت حمایت آنها، ما با برابر فرض کردن جهان رسانه‌ها و واقعیت، مزیت الزام را مطرح می‌کنیم. ما در حالی که غرق در درون‌مایهٔ بهره‌وری هستیم، خود را متقاعد می‌کنیم که حقیقتاً آزاد هستیم. در نتیجه آنچه دیگران منفی‌گرایی تلقی می‌کنند در واقع سبک پیش‌بینی‌کنندهٔ ایول است که به جد ما را به انقلاب نزدیک‌تر می‌کند. وقتی درک کاملی از مسئله پیدا کردیم، این آگاهی تغییریافته، گزینه‌های مصنوعی را رد خواهد کرد و می‌توانیم وارد مرحلهٔ دوم شویم که زندگی تحول‌یافته است. وقتی که با سقوط فرهنگ معاصر مواجه می‌شویم آنگاه اقدامات و حرکات درست، در جهت احیا امکان‌پذیر می‌شوند.

ایول خود محصولات تکنولوژیک را رد نمی‌کند بلکه از قربانی شدن ما به پای آنها انتقاد می‌نماید. او تکنیک‌گرایی (فن‌گرایی)[2] را به منزلهٔ یک *پرستش نامقبول یکی مانده به آخر* می‌دید. ایول در مقام یک پیشگو، از ادعاهای پرزرق و برق، تقدس‌زدایی می‌کند.

در منطق او، تنش موجود فراتر از ابزارهای تکنولوژیک به خودی خود نیست بلکه آرایه‌های تمدنی است که اقدامات فناورانه را تقویت می‌کنند. این ارزش‌های زیرمجموعه و جهان‌بینی ابزاری می‌بایست به انقلاب تحول تن دهند تا شکل مجسم پیدا کنند. از این کار استقبال چندانی نشده ولی نگاه دوگانهٔ ایول شاهد پیشگویی برای امکان‌پذیر بودن آن است.

---

1. *Hope in the Time of Abandonment*
2. technicism

کتابنامه

Barth, K. (1936-1975), *Church Dogmatics* (14 vols.; G.W. Bromiley,W. B. Johnston, H. Knight, J. L. M. Haire, & G. T. Thomson, Trans.), Edinburgh, Scotland: T. & T. Clark.

Barth, K. (1956), *Church Dogmatics* (Vol. 1, pt. 2;G.W. Bromiley&H. Knight, Trans.), Edinburgh, Scotland: T. & T. Clark.

Bromiley, G. W. (1981), "Barth's influence on Jacques Ellul," in C. G. Christians & J. Van Hook (Eds.), *Jacques Ellul: Interpretive Essays* (pp.32-51), Urbana: University of Illinois Press.

Bultmann, R. (1952), *Theology of the New Testament* (K. Groball, Trans.), London: SCM Press.

Bultmann, R. (1957), *History and Eschatology*, Edinburgh, Scotland: The University Press.

Christians, C. G. (2005), "Ellul as theologian in counterpoint," in C. M. K. Lum (Ed.), *Perspectives on Culture Technology and Communication: The Media Ecology Tradition* (pp.117-141), Cresskill, NJ: Hampton.

Clendenin, D. B. (1987), *Theological Method in Jacques Ellul*, Lanham, MD: University Press of America.

Eller, V. (1981), "Ellul and Kierkegaard: Closer than brothers," in C. G. Christians & J. Van Hook (Eds.), *Jacques Ellul: Interpretive Essays* (pp.52-66), Urbana: University of Illinois Press.

Ellul, J. (1951), *The Presence of the Kingdom* (O. Wyon, Trans.), Philadelphia: Westminster.

Ellul, J. (1964), *The Technological Society* (J. Wilkinson, Trans.), New York: Knopf.

Ellul, J. (1965), *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes* (K. Kellen & J. Lerner, Trans.), New York: Knopf.

Ellul, J. (1967), *The Political Illusion* (K. Kellen, Trans.), New York: Knopf.

Ellul, J. (1969a), *To Will and to Do* (C. E. Hopkin, Trans.), Philadelphia: Pilgrim.

Ellul, J. (1969b), *Violence: Reflections From a Christian Perspective* (C. G. Kings, Trans.), New York: Seabury.

Ellul, J. (1970a), "From Jacques Ellul," in J. Y. Holloway (Ed.), *Introducing Jacques Ellul* (pp.5-6), Grand Rapids, MI: Eerdmans.

Ellul, J. (1970b), *The Meaning of the City* (D. Pardee, Trans.), Grand Rapids, MI: Eerdmans.

Ellul, J. (1970c), *Prayer and Modern Man* (C. E. Hopkin, Trans.), New York: Seabury.

Ellul, J. (1971a), *Autopsy of Revolution* (P. Wolf, Trans.), New York: Knopf.

Ellul, J. (1971b), *The Judgment of Jonah* (G. W. Bromiley, Trans.), Grand Rapids, MI: Eerdmans.

Ellul, J. (1972a), *False Presence of the Kingdom* (C. E. Hopkin, Trans.), New York: Seabury.

Ellul, J. (1972b), *The Politics of God and the Politics of Man* (G. W. Bromiley, Trans.), Grand Rapids, MI: Eerdmans.

Ellul, J. (1973), *Hope in the Time of Abandonment* (C. E. Hopkin, Trans.), New York: Seabury.

Ellul, J. (1975), *The New Demons* (C. E. Hopkin, Trans.), New York: Seabury.

Ellul, J. (1976), *The Ethics of Freedom* (G. W. Bromiley, Trans.), Grand Rapids, MI: Eerdmans.

Ellul, J. (1977), *Apocalypse: The Book of Revelation* (G. W. Schreiner, Trans.), New York: Seabury.

Ellul, J. (1980a, March), "How I discovered hope," *The Other Side, 102*, 28-31.

Ellul, J. (1980b), *The Technological System* (J. Neugroschel, Trans.), New York: Continuum.

Ellul, J. (1981a), "Epilogue: On dialogue," in C. G. Christians & J. Van Hook (Eds.), *Jacques Ellul: Interpretive Essays* (pp.291-308), Urbana: University of Illinois Press.

Ellul, J. (1981b), *Perspectives on Our Age* (J. Negroschel, Trans.), New York: Seabury.

Ellul, J. (1982), "In Season and Out of Season: An Introduction to the Thought of Jacques Ellul," New York: Harper & Row.

Ellul, J. (1983), *Living Faith: Belief and Doubt in a Perilous World* (P. Heinegg, Trans.), New York: Harper & Row.

Ellul, J. (1985), *The Humiliation of the word* (J. M. Hanks, Trans.), Grand Rapids, MI: Eerdmans.

Ellul, J. (1986), *The Subversion of Christianity* (G. W. Bromiley, Trans.), Grand Rapids, MI: Eerdmans.

Ellul, J. (1988), *Jesus and Marx: From Gospel to Ideology* (J. M. Hanks, Trans.), Grand Rapids, MI: Eerdmans.

Ellul, J. (1989), *What I Believe* (G. W. Bromiley, Trans.), Grand Rapids, MI: Eerdmans.

Ellul, J. (1990), *The Technological Bluff* (G. W. Bromiley, Trans.), Grand Rapids, MI: Eerdmans.

Ellul, J. (1991), *Anarchy and Christianity* (G. W. Bromiley, Trans.), Grand Rapids, MI: Eerdmans.

Ellul, J. (1998), *Jacques Ellul on Religion, Technology, and Politics: Conversations with Patrick Troude-Chastenet* (J. M. France, Trans.), Atlanta, GA: Scholars Press.

Fasching, D. J. (1981), *The Thought of Jacques Ellul: A Systematic Exposition*, Toronto, Ontario, Canada: Edwin Mellen Press.

Gill, D. W. (1984), *The Word of God in the Ethics of Jacques Ellul*, Metuchen, NJ: Scarecrow.

Goddard, A. (2002), *Living the Word, Resisting the World: The Life and Thought of Jacques Ellul*, Carlisle, England: Paternoster.

Heschel, A. (1969-1971), *The Prophets* (Vols. 1-2), New York: Harper Torchbooks (Originally work published 1962).

Niebuhr, R. (1960), *Moral Man and Immoral Society*, New York: Scribner's.

Niebuhr, R. (1964), *The Nature and Destiny of Man* (Vols. 1-2), New York: Scribner's (Original work published 1941, 1943).

Postman, N. (1985), *Amusing Ourselves to Death*, New York: Viking.

Tillich, P. (1967) *Systematic Theology* (Vols. 1-3), Chicago: University of Chicago Press (Original work published 1951, 1957, 1963).

۲۴

ارتباطات به منزلهٔ دین

کوییتین شولتز
علی فارسی‌نژاد

در سال ۲۰۰۲، جیمز دبلیو. کری[1] از این واقعیت ابراز تاسف کرد[2] که دین «مغفول‌مانده‌ترین موضوع در ارتباطات است»، هرچند در ادامه افزود که به نظر می‌رسد دین به عنوان موضوعی جدی جای واقعی خود را در پژوهش رایج آکادمیک باز کرده است.[3]

به نظر کری، همهٔ فرهنگ‌ها و ارتباطات ذاتا دینی‌اند. خود او هم رومن‌کاتولیکی متعهد بود و آن جهان‌بینی ایمان قدیمی در او بارها بار داده، پرورده و به محصول نشسته بود. از همان دوران دانشجویی‌ام با او، دهۀ هفتاد در دانشگاه ایلی‌نوی، در تعجب بودم که چرا کسی به آثار کری به عنوان بیان ایمان عمیقش نمی‌نگرد و توجه نمی‌کند، چون ما که با او درس داشتیم، می‌دانستیم که ایمان مسیحی در عمق وجود او خانه دارد. چند نمونه از زندگی شخصی او منظورم را بیان می‌کند:

---

1. James W. Carey
2. *Journal of Media and Religion* 2002, 1(1).
3. او آغاز به کار *فصلنامهٔ دین و رسانه* در سال ۲۰۰۲ را، به فال نیک گرفت که بالاخره پژوهشگران جای مناسب دین را در تحقیق و پژوهش، که سابق در حاشیه بود، به حق، در محور و مرکز تحقیق قرار داده‌اند.

کری در سفری که اواسط دهۀ هفتاد برای کنفرانسی دربارۀ آموزش در ژورنالیسم با چند دانشجوی فوق‌لیسانس انجام داد، آشکارا، فروتنانه و با امتنان از نقش شفابخش خداوند در زندگی‌اش، به‌ویژه مرحمت خداوند به او در مبارزۀ دوران کودکی‌اش با بیماری‌ای که او را تا دورۀ دبیرستان خانه‌نشین کرد، سخن گفت.

در همان دوران، درس‌های فوق‌لیسانس کری در ایلی‌نوی دربارۀ *نظام‌های ارتباطاتی* حاوی درس‌ها و نکته‌های شگرفی از جنبه‌های مدرن و باستانی زندگی روزمرۀ او بود، که نقطۀ اوج این درس‌ها و بحث‌ها در این بیان وعظ‌گونه است که آیین عشای ربانی، که هر روز در آن شرکت می‌کرد، عملی نمادین نیست، بلکه شرکت‌کنندگان به معنای واقعی کلمه در بدن واقعی مسیح شریک می‌شوند.[1]

کری در یکی از بحث‌های هیئت اتحادیۀ ارتباطات ملی (NCA) در نوامبر ۲۰۰۲ اعلام کرد:

> دین چیزی است که حتی اگر سعی هم بکنم، نمی‌توانم از چنگش خلاص شوم. کاتولیسیسم در وجود من سکنی گزیده است.

با وجود این، کری آشکارا از صحبت دربارۀ ایمانش، دست‌کم در مواضع عمومی، خودداری می‌کرد. راحت‌تر بود که در گفت‌وگوهای خصوصی‌اش از موضوعات دینی صحبت کند، بخشی به این دلیل که از هیجان‌های دینی به اندازۀ ایدئولوژی‌های پرطمطراق سکولار که هوادارانشان مانند اسقف‌ها رفتار می‌کردند، نفرت داشت. وقتی وارد اتاق شد که در جلسۀ اتحادیۀ فوق‌الذکر شرکت کند، از جلوی من رد شد و آهسته گفت:

> تو باید به جای من آن بالا بودی.

---

۱. آنچه عالمان الاهیات به آن *استحاله* می‌گویند.(م.)

معلوم بود که با عنوان جلسه ـ *چگونه ایمان شخصی، پژوهش رسانه‌ای شخص را شکل می‌دهد؟* ـ مشکل دارد و معلوم بود که مشکوک است که من او را به این جلسه کشانده‌ام. هم‌زمان هم رنجیده شده بود، هم از چشم‌انداز نویدبخش جلسه به وجد آمده بود؛ همان کری همیشگی. نمی‌توانم به قطع بگویم که حس پیش‌گویانه‌ای در صدایش بود یا نه ولی زمزمه‌اش لرزه به تنم انداخت، چون پیشتر از من خواسته بودند که در این هیئت باشم و من جرئتش را نداشتم. در حوزهٔ دانشگاهیان از هر سابقه و پیشینه‌ای می‌توان آمد، ولی دین هنوز یکی از آنها نیست.

مایلم در این مقاله به برخی از افکار نافذ و دقیق کری دربارهٔ رابطهٔ دین و ارتباطات بپردازم؛ چرا که آثار کری، بیش از هر *اندیشمند ارتباطات* آمریکایی دیگری در نیمهٔ دوم قرن بیستم، حاوی ایده‌های پژوهشی، پرسش‌ها و فرصت‌های زیاد در فصل مشترک ایمان و رسانه بوده است.

ارتباطات به منزلهٔ مراسم مذهبی

مشهورترین کتاب کری، *رویکردی فرهنگی به ارتباطات*،[1] که متن منتشر نشده‌اش اوایل دههٔ هفتاد در دانشگاه ایلی نوی دست‌به‌دست می‌شد و درباره‌اش بحث می‌کردند، ابتدا سال ۱۹۷۵ در نشریهٔ *ارتباطات* چاپ شد و دوباره سال ۱۹۸۹، اونین هیمان[2] به عنوان اولین مقالهٔ کتابش، *ارتباطات همچون فرهنگ: مقالاتی دربارهٔ رسانه و جامعه*[3] آن را چاپ کرد.[4] کری در آن

---

1. *A Cultural Approach to Communication*

2. Unwin Hyman

3. *Communication as Culture: Essays on Media and Society*

۴. *ارتباطات به منزلهٔ فرهنگ: مقالاتی دربارهٔ رسانه و جامعه*... که از این به بعد صرفاً آن را *فرهنگ* می‌نامیم. همان‌گونه که بعداً اشاره خواهم کرد، دو فصل از این کتاب را جان کوییرک که دانشجوی لیسانس کری در ایلی‌نوی بوده نوشته است، ولی حق تألیف کتاب برای کری است و تا آنجا که می‌دانم موقع انتشار کتاب نتوانست ردی از کوییرک پیدا کند.

مقاله، که متن‌های زیادی به آن ارجاع داده‌اند، می‌گوید که ارتباطات بشری منحصر به فرستادن پیام ـ که او آن را دیدگاه ارسالی ارتباطات[1] می‌نامد ـ نمی‌شود، بلکه ارتباطات *نقشه‌کشی آیینی از واقعیت* است که به دنیای پرآشوب، انسجام، ساختار و معنا می‌بخشد. انسان‌ها از نمادها، به‌ویژه زبان، استفاده می‌کنند تا نقشه‌هایی *از* واقعیت پدید آورند، نقشه‌هایی که بعدها تبدیل به نقشه‌هایی (راهنما) *برای* واقعیت می‌شوند. فرهنگ‌ها (سبک‌های زندگی) و جوامعی که ما از طریق عمل سمبولیک پدید می‌آوریم، لزوما همانی می‌شوند که در آن سکنی می‌گزینیم، هرچند می‌توانیم آنها را به مرور زمان تغییر دهیم. دیدگاه او دربارهٔ ارتباطات انسانی، ذهن‌گرایی نسبتا ملایمی مبتنی بر وجود واقعیتی فراتر از مرزهای فرهنگی بشر بود و بیشتر با آثار کنت بورک[2] و ارنست کاسیرر[3] هم‌آواست تا با پست‌مدرن‌های دوآتشه‌ای که هرگونه هم‌ذهنی و هم‌زبانی برایشان مسئله‌زاست.[4]

مقالهٔ کری هرچند که با زبانی ظاهرا غیردینی بیان شده، بیان می‌کند که ارتباطات بیش و پیش از آنکه درپی اهداف سکولار ارسال و دریافت پیام باشد، در پی عمل مقدس بناکردن مسئولانهٔ نظم[5] در آشوب[6] است. ارتباطات اساسا، و نه منحصرا، وسیله‌ای در دست بشر برای تقلید، محاکات و بدین‌وسیله دخالت به نیابت از خداوند، در کار اصلی و مقدس آفرینندهشان، برای نظم بخشیدن به *تهی بی‌شکل آشوب*[7] است. برای نمونه،

---

1. the transmission view

2. Kenneth Burke

3. Ernst Cassier

۴. بعضی اوقات کری بی‌توجهی خود را نسبت به نظریهٔ پست‌مدرن آشکارا در مجامع عمومی ابراز می‌کرد. یک‌بار قبول کرد که در یکی از مجامع NCA در نوامبر ۲۰۰۵ به چند روزنامه که من انتخاب کرده بودم، پاسخ بگوید. در ادامه جلسه وقتی نظر او را دربارهٔ مقاله‌ای به قلم استیو شولتز از دانشگاه MIT دربارهٔ شباهت‌های آثار دریدا و گادامر جویا شدند، تنها جواب کری این بود که به نظر او آثار نویسندگانی مانند دریدا خیلی خواندنی نیستند.

5. cosmos

6. chaos

7. the formless void of chaos

اخبار از یک‌سری درام‌های پیوسته و شدیدا ساخت‌یافته دربارهٔ خیر و شر تشکیل شده و نه منحصرا توده‌ای از گزارش‌های شبه‌علمی مستقل از هم. آن‌گونه که سِفر پیدایش با لحن روایی‌اش گزارش می‌کند، برای خداوند چنین نظم‌بخشی آیینی در *پیدایش* شکل می‌گیرد؛ ولی برای انسان‌ها در زندگی روزمره‌شان رخ می‌دهد. برای خداوندِ آفریننده، نظم‌دهی تحمیل الگو به تهی تاریکی پیش از آفرینش است؛ برای انسان‌ها، دست‌کم از زمان هبوط از بهشت، این نظم‌بخشی به شکل احیاسازی در میان آشوب بی‌معنایی، فروپاشی، نابرابری و خودخواهی است: آنچه *گناه* می‌نامندش.

خداوند آفرینش را از هیچ آغاز کرد، در حالی که انسان‌ها در چیزی مداخله می‌کنند که پیشتر آفریده شده، به‌ویژه در خودِ خلقت اولیه و اَشکال فرهنگی موجود ثانویه و ساختارهای اجتماعی. ما انسان‌ها همواره به همان نحو که نابود می‌کنیم، می‌سازیم و بنا می‌کنیم، چون اشکال فرهنگی و ساختارهای اجتماعی نوظهور، خوب یا بد، همواره جایگزین پیشینی‌ها می‌شوند. در یکی از پرارجاع‌ترین تعاریف کری، ارتباطات *فرایند نمادینی* تعریف شده که:

> به وسیلهٔ آن واقعیت تولید می‌شود، به دست می‌آید و بازسازی و تبدیل می‌شود.

همان‌گونه که کری تلویحا در *رویکردی فرهنگی به ارتباطات* می‌گوید، دیدگاه او دربارهٔ بُعد خلاقانهٔ آیین و مناسک ارتباطات انسانی بیشتر کاتولیک است تا پروتستان و بیشتر مشارکت‌جویانه است، تا اونجلیست و موعظه‌مانند. همین دیدگاه ارتباطات خلاقانه در آثار نویسندگان کاتولیکی مانند دوروتی سایرز،[1] سیمون وِی[2] و فلنری اُکانر[3] که کری آثار همهٔ آنها را خوانده و تحسین می‌کرد، ابراز شده است. طبقِ این دیدگاه، انسان‌ها که از

1. Dorothy Sayers
2. Simone Weil
3. Flannery O'Connor

روی تصویر خداوند و مشابه او آفریده شده‌اند، طبق سرشتشان، سازمان‌دهندگان *اسطوره‌ای* یا خلاقانهٔ واقعیت هستند. به بیان دیگر، انسان‌ها، طبق طبیعتشان، در پی ایجاد نظم در آشوبِ پس از هبوط آدم هستند، هبوطی که فروپاشی دنیای مدرن در همهٔ ابعادش، از سیاست ناعادلانه تا اقتصاد خودخواهانه و هنر زشت‌پسند،[1] نمایانگر آن است. انسان طبق طبیعتش کاری نمی‌تواند انجام دهد، جز اینکه در جهت معنادار کردن زندگی تلاش کند و سپس در محدودهٔ این امنیتِ ایجادشده زندگی کند. برای انجام این نظم کیهانی، انسان‌ها باید قادر باشند با هم رابطه برقرار کنند، با هم کار کنند و با هم جشن بگیرند و موهبت خداداد تفاهم بین‌ذهنی را تجربه کنند؛ به همین دلیل خداوند این موهبت را به انسان‌ها عطا کرد. بنابراین ارتباطات به عنوان تجربه‌ای دینی در قلب و مرکز اگزیستانس اجتماعی قرار دارد. انسان‌ها بدون توانایی ارتباط با یکدیگر مانند دیگر حیوان‌ها می‌شدند که جای فرهنگ، بر اساس غریزه عمل می‌کردند و جای ارتباطِ ارضاکننده از انزوای ناخودآگاه در عذاب بودند.

کِری می‌گوید:

> در ژن‌های ما چیزی برنامه‌ریزی نشده است که به ما بگوید چگونه فعالیت‌هایی را که تحت نام ارتباطات انجام می‌دهیم، خلق و اجرا کنیم.

استدلال قیاسی و عمدتا خداشناسانهٔ کری دربارهٔ ارتباطات به عنوان مناسکی آیینی و نظم‌پو، جای خود را در بین منتقدین و نیز پژوهشگران اجتماعی ـ علمی باز کرد. هرچند دیدگاه آیینی ارتباطات کری را می‌توان بسیار محافظه‌کار دانست، چون نظم را بر آشوب و وضع حاضر را بر نوآوری اجتماعی رادیکال ترجیح می‌دهد ولی کری خود را هوادار لیبرال مطالعات فرهنگی می‌داند. کری بیش از آنکه

---

1. ugly art

لیبرالی تندرو باشد، دموکراتی بود که به جای آزادی فردی در پی اصول اخلاقی مشترک بود. این موضوع به‌ویژه در مجموعه‌مقالات کری به ویراستاری ایو استرایکر[۱] و کاترین وارن[۲] با نام *جیمز کری: خوانشی انتقادی*[۳] مشخص است.[۴] در فصلی با نام *درستی سیاسی و مطالعات فرهنگی*،[۵] که ابتدا در سال ۱۹۹۲ چاپ شد، کری مراد خود را از کلمهٔ لیبرال، دست‌کم در رابطه با آموزش، تبیین کرده است. از یک طرف، او خواستار این است که دیدگاه‌های جدید و انتقادی‌تر و کمتر محافظه‌کاری وارد آموزش عالی شود. به‌ویژه کری با این دیگاه محافظه‌کار موافق بود که:

> دموکراسی، مؤسسات و شخصیت آمریکایی را باید رهاورد کشتی می‌فلاور[۶] (و سنت‌های پیوریتن آن) دانست.

از طرف دیگر، با این گفتهٔ ریموند ویلیامز، که هنوز چپ‌های ارتباطات تحسینش می‌کنند، موافق بود که:

> ما به یک فرهنگ مشترک نیاز داریم، چون بدون آن جان به در نخواهیم برد.

کری می‌نویسد مطالعات فرهنگی حربه‌ای علیه فرهنگ مشترک نیست، بلکه علیه این تصور ساده‌انگارانه است که فرهنگ آمریکایی (یا انگلیسی) انشعاب مستقیمی از جریان فرهنگ انجیلی، یونانی و رومی است. این آرزوی فرهنگ مشترک ـ فرهنگی مبتنی بر آنچه ذاتاً برای همهٔ آدم‌ها خوب و درست است ـ اهمیتی حیاتی برای کری داشت. حساسیت‌های کاتولیکش

---

1. Eve Stryker
2. Catherine A. Warren
3. *James Carey: A Critical Reader*
4. *James Carey: A Critical Reader* (hereafter referred to as "Reader") (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1997).
5. Political Correctness and Cultural Studies
6. The Mayflower

به او می‌گفت که عقل و خرد، یا الهام طبیعی راه را به چنین فرهنگی نشان خواهد داد.

برای اینکه خلاصهٔ ساده‌ای از آنچه گفته شد به دست دهیم، باید گفت رویکرد فرهنگی کری به ارتباطات از یک طرف لیبرال است، به این معنا که به نقد کسانی می‌پردازد که برنامهٔ فرهنگ و ارتباطات را تعیین می‌کنند؛ و محافظه‌کار است، به این معنا که نیاز عملی ـ اگر نخواهیم بگوییم طبیعی ـ انسان‌ها را به سازمان‌دهی دنیای اجتماعی و مادی‌شان و سپس تا حد امکان مؤمنانه‌زیستن را در این ساختارهای بشری ناکامل به رسمیت می‌شناسد. این موضوع، بخشی به این دلیل است که کری از نظر فکری با پراگماتیسم آمریکایی، از ویلیام جیمز و جان دیویی تا ریچارد رورتی احساس نزدیکی می‌کرد. به نظر کری، پراگماتیست‌ها کمتر از فرانظریه (متاتئوری)، که خود شبه‌مذهبی بود، تأثیر گرفته بودند و بیشتر در پی عقلانیت و خرد عملی و روزمره‌ای بودند که آنهایی را که درون نهادهای اجتماعی بودند به این امکان مجهز می‌کرد که عاقلانه و بدون ریاست بر دیگران عمل کنند. برای او یکی از معایب آکادمی مدرن همین فرانظریه‌ای بود که مانند دین عمل می‌کرد. او این مشکل را در تفکر اجتماعی ـ علمی و نیز اُمانیستی تشخیص داد.

نقدی دین‌شناسانه بر مطالعات علمی ارتباطات

کری دو مشکل را دربارهٔ رویکردهای علمی به مطالعات ارتباطات تشخیص داد. اولین مشکل اینکه این رویکردها به نحوی ساده‌انگارانه فرض بی‌طرفی‌شان را مسلم می‌پندارد، در حالی که هیچ نسخهٔ واقعی‌ای برای ارتباطات خوب و جامعه‌ای عادلانه پیشنهاد و تجویز نمی‌کنند. علوم اجتماعی می‌توانند ادعاهایی *دربارهٔ* ارتباطات بکنند، ولی از نظر اخلاقی نمی‌توانند ادعایی به *نفع* ارتباطات بکنند. این رویکردها هیچ غایت و

چشم‌اندازی ندارند، تنها از منطقی داخلی پیروی می‌کنند که خارج از گروه عالمان با چالش‌های زیادی مواجه است. علوم اجتماعی نمی‌توانند به ما بگویند چه نوع مناسکی را باید به‌جا آوریم؛ برای نمونه بیان نمی‌کنند که اخبار چگونه باید شهروندان را مطلع کنند، چگونه درام باید به نابرابری اجتماعی بپردازد، چگونه آموزش عالی باید به دانش‌آموزان و جامعه خدمت کند یا حتی اینکه چرا در وهلهٔ اول هر یک از این پرسش‌ها معتبرند. همان‌گونه که کری مدام در حرف‌های روزمره‌اش می‌گفت، اغلب پژوهش‌های اجتماعی ـ علمی دربارهٔ ارتباطات، غایت و هدف مشخصی ندارند و نیاز به داشتن آن را نیز قبول ندارند. از دیدگاه او، مدل علمی ارتباطات در تبیین روند طبیعی ارتباطات انسان‌ها شکست خورده است؛ یعنی نتوانسته‌اند مشخص کنند در وظیفهٔ روزمره و عملی درک معنای زندگی و زیستنِ وجود چه چیز برای انسان‌ها خوب و کدام بد است. چنین پژوهش و تحقیقی بیش از آنکه انتقادی شود، در خدمت جریان امور خواهد بود و بیشتر به کار علائق خاص می‌آید تا منافع عامه.

چرا باید وضعیت پژوهش اجتماعی ـ علمی ارتباطات این‌گونه باشد؟ به نظر کری، دلیل این موضوع این است که علوم اجتماعی به طور فزاینده‌ای تحت کنترل جلوداران و نخبه‌هایی از سیاست، تجارت و طب هستند. روش‌های علمی به جای آنکه ابزاری دوستانه در جهت حمایت از مشارکت انسان در نظامی دموکراتیک باشند، به سلاحی برای کنترل تبدیل شده‌اند. همان‌گونه که رورتی استدلال می‌کرد که دین مانع مکالمه است،[۱] کری می‌گوید که زبانِ علمی سودای مکالمه را سرد می‌کند و فرومی‌نشاند. علم ادعای بیان حقیقت را دارد و جای کمی برای مکالمه‌ای باز، بی‌پایان و نامنتظَر باز می‌گذارد. مشکل الگوهای اجتماعی ـ علمی فقط این نیست که

1. Richard Rorty, "Religion as a Conversation-stopper," in *Philosophy and Social Hope* (New York: Penguin, 2000): 168-174.

فرایندهای پیچیدهٔ ارتباطات بشری را بیش از حد ساده می‌کنند ـ چه اینکه همهٔ الگوها این کار را می‌کنند ـ ولی مهم‌تر اینکه این الگوها، حتی وقتی گروه‌های ذی‌نفع خاصی برای پیش‌بردن اهدافشان از آنها استفاده می‌کنند، ادعا و تظاهر می‌کنند که تنها الگوی معتبر و تنها راه مشروع *شناخت* دربارهٔ ارتباطات هستند. این الگوها و کسانی که به دلیل ذی‌نفع‌بودنِ خودشان باور به آنها را تبلیغ می‌کنند، حس شناختی بی‌طرف القا می‌کنند، در حالی که دیگر شیوه‌های فهم زندگی بشری، مانند نقشه‌های دینی، زیبایی‌شناسی و سیاسی را از واقعیت بی‌اعتبار می‌دانند. در همان حال از الگوهای ساده‌انگارانهٔ فرستنده ـ گیرنده و صورت‌بندی‌های پیچیده‌تر و قوی‌ترشان، نیز مؤسساتی که در آنها نفع شخصی بر مصالح عامه ترجیح دارد، سوءاستفاده می‌کنند. قوای سه‌گانهٔ سیاست، تجارت و طب همه چیز را از همه‌پرسی سیاسی و صنایع مدیریت کمپین‌های انتخاباتی تا تبلیغات و روابط عمومی و از کتاب‌های عامه‌پسند روان‌شناسی تا پزشکی خانواده دربرگرفته‌اند. به نظر کری، زبان خاص پژوهش‌های اجتماعی ـ علمی، دیدگاه انتقالی در ارتباطات و سیاست، توقف مکالمه نمونه‌های این اهریمن سه سری هستند که باید افسون و رامش کرد.

به استدلال کری، اعمال این الگوهای فریب‌کارانه به دین، نتایج ویرانگری در پی خواهد داشت. پژوهشگران در جریان مطالعهٔ دین، آن را با فرهنگ، به عنوان صرف داده، یک‌کاسه می‌کنند. آنها دین را به دلایل پیشین و نتایج کاربردی تقلیل می‌دهند. طبق تعریف آنها دین هم مانند دیگر پدیده‌های فرهنگی، محصول شرطی‌سازی اجتماعی است، یا صرفا به چشم وسیله‌ای کاربردی برای وحدت اجتماعی به آن می‌نگرند.

کری این نوع نگرش به دین را، نگرشی بسیار ساده‌لوحانه می‌پندارد که اگر به عنوان حقیقت مسلم پذیرفته شود، در نهایت همان دستی را که به پژوهش دانشگاهی خوراک می‌رساند، گاز می‌گیرد. پژوهشگرِ ارتباطات

بی‌آنکه به دلایل پیشین یا اهداف کاربردی باورها و اقدامات علمی‌اش بیندیشد، شاید جاهلانه گمان کند که می‌تواند توضیح دهد چرا دیگران به دین اعتقاد دارند و فرایضش را به‌جا می‌آورند. هیچ‌گاه به ذهن پژوهشگرِ حق به جانب نمی‌رسد که مفروضات خود او هم ممکن است مانند ایمانی شبه‌دینی عمل کنند. سرراست اگر بخواهیم بگوییم، روش‌ها و نظریات علمی می‌توانند از شعائر تشریحی‌ای که خود بنا کرده‌اند حمایت کنند و آنها را بپرورند، مناسکی که با دیگر روش‌های شناخت رقابت و حتی آنها را مغلوب می‌کنند.

احتمالاً کری به این دلیل که روش‌های تجربی آموزش ارتباطات آنها بیش از اندازه اجتماعی ـ علمی نبود، به اندیشمندان ماقبل اجتماعی ـ علمی رسانه‌های جمعی، به‌ویژه اعضای مکتب تفکر اجتماعی شیکاگو، مانند دیویی و رابرت پارک[1] و بعدها اندیشمندان کانادایی مانند هارولد آدامز اینیس[2] و مارشال مک‌لوهان رجوع کرد. او امید داشت که در آمریکای شمالی، سنتی در پژوهش رسانه بیابد که احترام و وزن بیشتری به نهادهای اجتماعي سنتی، از جمله نهادهای دینی، بدهد تا مطمئن شود که در این حوزه صداهایی مخالف با علم‌گرایی وجود دارند.

کری در دهۀ هفتاد بر تفاوت پژوهش تجربی[3] و تجربه‌گرایی[4] تأکید می‌کرد؛ اولی یعنی *پژوهشِ مبتنی بر مشاهدۀ فرهنگ* و دومی پژوهشی که محدود می‌شود به آنچه شخص می‌تواند از طریق ابزار علمی مشاهده درک کند. برای نمونه قوم‌نگاری،[5] پژوهشی تجربی است و بهترین قوم‌نگاران به دقت به این واقعیت‌های تجربی فرهنگ توجه می‌کنند (کری دوست داشت به کلیفورد گریتزِ قوم‌نگار ارجاع دهد). تحقیق و آزمایش در صورتی به‌کار

---

1. Robert Park
2. Harold Adams Innis
3. empirical
4. empiricism
5. ethnography

می‌آید که به فرهنگ در شرایط خودش نگاه کند، نه صرفا دسته‌بندی‌های علمی را بر مناسک ارتباطی زیسته‌شدهٔ مردمِ دیگر اعمال کند. کری دوست داشت فی‌البداهه وسط درس، از اندیشمندان و متخصصانی بگوید که دین را خوار می‌داشتند، ولی خود آنها و طبقهٔ متخصص کشیش‌مانندشان مانند دینی تمام‌عیار بود.

دوم اینکه کری بسیار به الگوهای اجتماعی ـ علمی ارتباطات مشکوک بود؛ چون ریشهٔ پیدایش آنها را در افکار ساده‌لوحانه و خطرناک پروتستان‌ها برای بنا کردن بهشت روی زمین می‌دانست. باز هم این موضوع در نوشته‌هایش مشخص است ولی تا حد زیادی مغفول مانده است؛ کری ربط این دو را در *رویکردی فرهنگی به ارتباطات* بررسی کرد و با همکارش جان کوییرک[1] در *اسطورهٔ انقلاب الکترونیک*[2] و *تاریخ آینده*[3] دوباره آنها را صورت‌بندی نمود. او با نقل‌قول از مورخ تأثیرگذار آمریکایی پری میلر[4] به این تأکید پروتستانیسم بر ارتباطات به عنوان هدف اخلاقی حمل و نقل اشاره می‌کند و اینکه پروتستان‌ها تکنولوژی‌های جدیدی مانند کشتی بخار و بعدها تلگراف را به بسط *پادشاهی خداوند روی زمین* ربط دادند. پروتستان‌های آمریکایی که مفتون کارایی آشکار اولین رسانهٔ الکترونیک *سیم‌های برقدار* شده بودند، به وسایل ارتباطی جدید به چشم الهاماتی از جانب خداوند به منظور گسترش سریع‌تر و دورتر پیام مسیحیت که زمان را محو می‌کند و مکان را درمی‌نوردد و کافران را نجات می‌دهد و روز رستگاری را نزدیک‌تر و محتمل‌تر می‌کند، نگاه می‌کردند. برعکس آنها، کری و کویرک هشدار می‌دهند عصر الکترونیک «نه رسیدن رستاخیز است نه اعطای بخشش الاهی». هر چقدر هم دانشمندان نظریه‌های خود را تنظیم و درست کرده باشند، نمی‌توانند

1. John J. Quirk
2. *The Mythos of the Electronic Revolution*
3. *The History of the Future*
4. Perry Miller

طلایه‌دار ملکوت خداوند باشند. این دانشمندان برخلاف قصدشان به خدمت کسانی درمی‌آیند که برآن‌اند که نظام‌های سرکوبگر و کنترل‌کننده‌ای را به ما تحمیل کنند.

> الگوهای موجود ارتباطات ما بیش از آنکه تحلیل و بررسی باشند به آشوب فرهنگ معاصر دامن می‌زنند و ما در بخش‌های مهمی تاوان سوءاستفادهٔ طولانی سیاست، تجارت و طب را از فرایندهای اساسی ارتباطات پس می‌دهیم.

اگر کری درست گفته باشد، حتی سکولارهایی که چشم امید زیادی به رسانه‌های جمعی برای بهبود بیماری‌های اجتماعی بسته بودند، بی‌آنکه خود بدانند از دوران برتری‌طلبی پروتستانیسم که مقارن با پیدایش رسانه‌های الکترونیک در آمریکای شمالی شد، اقتباس کرده‌اند. این‌گونه، صنایع تبلیغات هم نمونه‌ای از اونجلیسم (پروتستان انجیلی) سکولار است، چون کمپین‌های رسانه‌ای دولتی و سیاسی به گونه‌ای طراحی می‌شوند که ذهنیت و احساس شهروندان را تغییر دهند. من از این دیدگاه در کارم دربارهٔ پخش مذهبی استفاده کرده‌ام و استدلال آورده‌ام آنچه کری و کویرک، *اسطورهٔ انقلاب الکترونیک* می‌نامند، همتای مذهبی، به‌ویژه در میسیحیت اونجلیست دارد: *افسانه‌های کلیسای الکترونیک*.[1]

گرایش‌های رسانه به مکان و زمان

تم دیگر در آثار کری که درخور بحثی طولانی است، جهت‌گیری یا گرایش رسانه‌های جمعی به گسترش در مکان و زمان است. مسلما در این مفاهیم اینیس و سپس مک‌لوهان حق بزرگی به گردن کری دارند. کری امیدوار بود

1. Mythos of the Electronic Church: Quentin J. Schultze, *Christianity and the Mass Media in America: Toward a Democratic Accommodation* (East Lansing: Michigan State University Press, 2004).

که یک رابطهٔ عملی بین اینیس و مکتب شیکاگو، به‌ویژه دیویی، را ثبت کنند ولی سوابق تاریخی موجود اثبات این نزدیکی را غیرممکن کردند. هرچند کری حدس می‌زد که ایده‌ها از مرز (آمریکا و کانادا) می‌گذرند، به‌ویژه از طریق دانشگاه میشیگان، زمانی که دیویی در آن دانشگاه بود و رابرت پارک دانشجویش بود!

موضوع دیگری که کری را سردرگم می‌کرد، گنگ بودن و عدم وضوح نوشته‌های اینیس بود. خواندن آثار مشهور اینیس، *امپراطوری و ارتباطات*[1] و *گرایش ارتباطات*،[2] مانند سوارشدن بر ماشین زمانی می‌ماند که نه تنها خواننده را از یک‌جا به جای دیگر کرهٔ زمین می‌برد، بلکه از قرنی به قرن دیگر، یا حتی از هزاره‌ای به هزارهٔ دیگر می‌برد.

اینیس سیلی از نمونه‌ها، مقایسه‌ها و تضادهای میان‌جغرافیایی و بین‌تاریخی را ردیف می‌کند، انگار که در یک تابهٔ درباز ذرت بو بدهی.[3] پس از اینیس شکاک که باپتیست شده بود، نوبت مک‌لوهان، کاتولیک متعهدی دیگر بود که هم در حرف‌ها و هم در نوشته‌هایش انبوهی از اطلاعات ارائه می‌داد.[4]

قدردانی کری از اینیس در *ارتباطات همچون فرهنگ*، دقیق‌ترین و قابل‌فهم‌ترین مقاله دربارهٔ یکی از اندیشمندان بزرگ آمریکای شمالی قرن بیستم است. باید خواندن این مقاله را در همهٔ دوره‌های دکترای رشتهٔ ارتباطات اجباری کنند. دو مقالهٔ او دربارهٔ جهت‌گیری‌های رسانه‌ها در مکان و زمان، به همراه برداشت و تفصیل خود کری از ایده‌های اینیس در *A Critical Reader*، جالب‌تر، قابل درک‌تر و از لحاظ مذهبی حساس‌تر از

---

1. *Empire and Communication*
2. *The Bias of Communication*
۳. به عنوان دانشجوی جدید دورهٔ فوق‌لیسانس، بعضی وقت‌ها موقع درس‌های کری همین احساس سیل اطلاعات به من دست می‌داد.
۴. کری می‌گفت یک شب در اتاق هتلی با مک‌لوهان بوده و مک‌لوهان آنقدر حرف می‌زده و اطلاعات داشته که کری مجبور می‌شود بگوید خفه شو، بگذار کمی بخوابم!

خوانش عامه‌فهم و در برخی موارد تحریفی از اینیس است که مک‌لوهان یا نیل پستمن در کارهایشان ارائه کرده‌اند.

ماهیت و اساس تفسیر کری از اینیس این است که همهٔ رسانه‌های جمعی به مکان و یا زمان متمایل هستند و گرایش خاصی دارند. گرایش مکانی وقتی وجود دارد که پیام در فضای منحصرا جغرافیایی، از مکانی به مکان دیگر، گسترش می‌یابد؛ برای نمونه رسانه‌های الکترونیک برای پخش فوری پیام در ملل صنعتی و حتی سراسر دنیا مناسب هستند. به نظر می‌رسد بقیهٔ رسانه‌ها به سمت زمان گرایش دارند و عوض اینکه ارتباطات را از جایی به جایی دیگر منتقل کنند، از نسلی به نسل دیگر و دوره‌ای به دورهٔ دیگر منتقل می‌کنند. به‌ویژه، فرهنگ‌های شفاهی، که مبتنی بر الگوهای میان‌زایشی[1] گفتار هستند، به آهستگی حول محور زمان شکل می‌گیرند؛ قبیله‌ها سبک زندگی‌شان را با قصه‌گویی و دیگر سنت‌های متجسم از نسلی به نسل دیگر منتقل و حفظ می‌کنند، همان‌گونه که یهودیان بسیار پیش از اینکه رسوم و باورهایشان توسط عذرا و دیگران نگاشته شود، این کار را می‌کردند. طبق نظریهٔ *رسانه‌های ارتباطی همچون سامانه‌های فرهنگ‌محور*، رسانهٔ مکتوب اولین رسانه‌ای بود که در فضای جغرافیایی، بسیار گسترده شد و در نهایت به پیدایش امپراطوری‌هایی منجر شد که قوانین متحدکننده‌شان در نوشته‌ها و در نهایت در رسانه‌های مکتوب به رمز درآمد. احتمالا رسانه‌های الکتریک و الکترونیک بودند که این گرایش رسانهٔ مکتوب به مکان، به جای زمان را تقویت کردند.

کری می‌نویسد:

> رسانه‌های ارتباطی مدرن به افراد اجازه می‌دهند که به طور مستقیم بدون دخالت نفوذهای منطقه‌ای و دیگر تعلقات محلی، با جامعهٔ ملی در تماس باشند.

1. cross-generationa

اگر کری و اینیس درست گفته باشند، رسانه‌های الکترونیک از تلگراف به بعد، این جهت‌گیری مکانی رسانه را گسترش داده‌اند. برای نمونه، جوانان در سراسر دنیا در حالی که هم‌زمان از ریشه‌های فرهنگی متمایز خود در یک منطقهٔ جغرافیایی خاص بریده شده‌اند، ممکن است محصولات رسانه‌ای مشابهی مانند فیلم و موسیقی مصرف کنند. مناسک ارتباطی این جوان‌ها به جای اینکه به صورت نسل به نسل در زمان و درون نهادهای اجتماعی موجود یا سنتی، از جمله جوامع دینی منتقل شود و حول زمان باشد، به طور افقی در مکان گسترده شده است.

به نظر کری، گرایش رسانه‌ها به زمان‌گستری یا مکان‌گستری باید منافع کسانی را نیز جلب کند که بر این باورند گذشته همواره ایده‌ها و تجاربی دارد که تا بشر جانشین تاریخی مناسبی برایشان کشف ننموده ارزش حفظ و نگهداری دارند. کری می‌نویسد که مشکل گرایش زیاد از حد به مکان در ارتباطات این است که زمان، نابود و *حق حفظ سنت‌ها مفقود* می‌شود. تکنولوژی‌های مدرن ارتباطی، از آنجایی که تا اندازهٔ زیادی به منافع تجاری گره خورده‌اند، مفهوم یکنواخت‌تری از مکان ارائه داده‌اند (مَدها و جریان‌ها سریع از جایی به جای دیگر می‌رسند) ولی در عوض «به نحو اساسی زمان را بی‌ثبات و ناپایدار کرده‌اند». یک نتیجهٔ این امر، تحولات اجتماعی بسیار سریع و بنیان‌کن روزافزون در سراسر دنیاست. برای نمونه، آمریکایی‌ها دارند حس *زمانشان* را از دست می‌دهند. آنها خود را در «میانهٔ جست‌وجویی بی‌وقفه برای هویت‌های جدید و اشکال جدید فرهنگی و زندگی سیاسی» گرفتار می‌یابند. گرچه آمریکایی‌ها ظاهرا از زیر بار سنت به نفع آزادی شخصی خلاص شده‌اند، ولی نتیجهٔ عملی اقدامشان با بهشتی بر روی زمین فاصله زیادی داشت. نوع ارتباطات مردم آمریکا خصمانه و بی‌ادبانه است و عمدتا طنز و سخره دربارهٔ تفاوت‌های فرهنگی و سیاسی است.

یک عکس‌العمل شایع و جهانی در برابر چنین ارتباطات مکان‌محور و آزادگردی،[1] نوعی جنبش ضدمدرن است که بر آن نام *بنیادگرایی* گذارده‌اند. اگر تغییر و تحول اجتماعی بسیار سریع و فراگیر و خارج از کنترل فردی و نیز جامعهٔ محلی باشد، چه راه‌حل جایگزینی برای گروه‌های اجتماعی که حس تحت محاصره بودن دارند، پیشنهاد می‌شود؟ در این شرایط پرآشوب، دین به عنوان راهی برای احیای مجدد مطلق‌ها و بازآفرینی روابط اجتماعی، بی‌آنکه مجبور باشیم به سیل تحول اجتماعی پیرامون و تغییر فرهنگی تن در دهیم، به نظر می‌رسد. یک گروه اجتماعی برای جان به در بردن از چنین سیلی کافی است به ارتباطات مذهبی زمان‌محور خود پناه ببرد. بنابراین بازگشت به سنت ـ یا دست‌کم به اولین تفسیر دم دست فرد از روش زندگی پیچیده و تاریخی ـ به عنوان درمانی موقت برای بازسازی جامعه در میانهٔ آشوب به‌کار می‌آید. کری، عاشق بحث دربارهٔ احیای بنیادگرایی در سراسر دنیا، به عنوان نشانه‌ای از گسست و شکاف عمیق در فرهنگ‌ها و جوامع بود. با وجود سادگی بعضی از این اَشکال بنیادگرایی مذهبی، چه اسلامی، مسیحی، یهودی، کنفوسیوسی و... نگرانی اجتماعی جدی در میان این گروه‌های منزوی که به دنبال بندری آرام در این طوفان هستند، وجود دارد. کری گفت هرچند خود او شخصا به بنیادگرایی کاتولیک علاقه‌ای ندارد، معتقد است که پژوهشگران باید فراتر از گفتمان چنین گروه‌های رادیکالی به دنبال حس ضعف و خشم پشت این ادبیات باشند؛ چون چنین گروه‌هایی ممکن است در همان حین که هویت اجتماعی‌شان از آنها گرفته می‌شود و فرهنگ‌های جدیدی از بیرون، اغلب از طریق رسانه، به آنها تحمیل می‌شود، به درستی احساس کنند که از نظر روحی و مادی به آنها تجاوز شده است. پژوهشگران نباید تعجب کنند که بنیادگرایان بزرگ‌ترین منتقدان رسانه‌های جریان اصلی هستند، یا حتی رو به رسانه می‌آورند تا

---

1. free-flowing

صدایشان را در ارکستر بدآهنگ حیات مدرن بازیابند. اغلب بنیادگرایان، ضد تکنولوژی هم نیستند و در ضمن نگاهی به گذشته دارند تا فرهنگ فعلی‌شان را پربار کنند.

البته برای پژوهشگران معاصر، گرایش‌های سلطه‌طلبانه میان گروه‌های مذهبی مادامی‌که این گروه‌ها سعی در تغییر کیش دیگران به سبک زندگی محدود خود نداشته باشند، پذیرفتنی است. در نهایت، چه چیز این حق را به یک دین می‌دهد که از طریق ارتباطات رسانه‌ای یا دیگر وسایل بر گروه‌های دیگر حکومت کند؟ آیا دین تا حدی سرکوب‌کننده نیست؟ کری استاد این موضوع بود و به همهٔ اشکال بنیادگرایی، اعم از مذهبی و سکولار، امانیستی یا علمی می‌پرداخت. کری با پیشینهٔ ایرلندی‌اش و آگاه از رفتار بدی که با نیاکان مهاجرش و دیگر گروه‌های اقلیت در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در آمریکای پروتستان شده بود، به دنبال ساحتی یکسان و برابر برای گفتمان عمومی بود. ارتباطات زمان‌محور، چه مذهبی و چه سکولار، می‌توانند به اندازهٔ ارتباطات مکان‌محور، چه مذهبی و چه سکولار، انحصارگرا باشند. مسئلهٔ اصلی، ایمان در برابر شک نیست، بلکه خودراست‌پنداری و حق به جانب بودن بیش از حد است. گفتمان دموکراتیک نمی‌تواند از میان هیچ‌یک از اشکال بنیادگرایی سر بر آورد. این گفتمان باید به گفتمان روزمرهٔ تودهٔ مردم به عنوان جانشینی برای پیام‌رسانی متمرکز رسانه‌های جمعی و تک‌قطبی‌های انحصاری راهی گشوده باشد. تک‌قطبی‌های نهادینه‌شده و خودراست‌پنداران دانش می‌توانند از هر تلاش خلاقانهٔ بشر، از فرهنگ یکی‌شدهٔ عامه تا نهادهای مذهبی و از پارادایم‌های علمی تا ایدئولوژی‌های سکولار، سر برآورند ولی به نظر کری مهم‌ترین نیاز امروز، محافظت از باورها و آداب و رسوم زمان‌محور است تا این باورها بتوانند گفتمان‌های ابزاری رژیم‌های دینی و ملت ـ دولت‌های سکولار را تعدیل کنند.

ایمان در دموکراسی

کری بارها در طول تحقیقاتش به آلکسیس دوتوکویل[1] فرانسوی رجوع کرد که کتاب دو جلدی *دموکراسی در آمریکای* او در همان سال ۱۸۳۰ فصل مشترک‌های تکنولوژی، سیاست، فرهنگ، رسانه و دین آمریکایی را روشن و تبیین کرده بود. کری اوایل دانشجویان فوق‌لیسانسش را مجبور می‌کرد که آثار دوتوکویل را بخوانند، بعدها وقتی مشغلهٔ دانشگاهی‌اش زیاد شد و از دانشگاه ایلی‌نوی بازنشسته شد تا اولین دورهٔ دکترای ژورنالیسم را در دانشگاه کلمبیا راه بیندازد، نتوانست این توصیه را ادامه دهد. کری، دوتوکویل را هم‌ردیف افرادی مانند پیتر برگر، هیو دونکان، گیرتز و کنت بروک جزء یکی از منابعی می‌آورد که *دید جدیدی* دربارهٔ ارتباطات ارائه می‌دهند. توصیهٔ کری را در دربارهٔ دوتوکویل یکی از نتایج پربار تحصیلم در ایلی‌نوی می‌دانم، تا اندازه‌ای که هر چند سال یک‌بار آثار توکویل را بازخوانی می‌کنم. چند وقت پیش وسوسه شدم کتابی به نام *عادت‌های جان های‌تک*[2] بنویسم که الهامات دوتوکویل را برای رفع مشکل بی‌ادبی در فرهنگ آن‌لاین معاصر و مشابه‌های آف‌لاینش به‌کار می‌گیرد.[3]

ولی پیش از تبیین دیدگاه کری دربارهٔ دین و دموکراسی، جا دارد خاطرنشان کنیم که تعارض میان ادیان و ایدئولوژی‌های سکولار در دنیای معاصر، راهی برای فهم نیروی محرک اصلی پست‌مدرنیسم است. مرگ به اصطلاح فراروایت ـ انکار وجود یک داستان جهان‌شمول و غالب از ماهیت واقعیت ـ تنها چالش آسان فراروی همهٔ باورهای دینی نیست. اگر این موضوع جدی گرفته شود، سکهٔ همه

1. Alexis de Tocqueville
2. *Habits of the High-Tech Heart*
3. Quentin J. Schultze, *Habits of the High-Tech Heart: Living Virtuously in the Information Age* (Grand Rapids, MI: Baker Academic, 2002).

باورها و نظریه‌های تبیینی جهان‌شمولی را که ادعای دانستن معنا و هدف زندگی درخور همهٔ انسان‌ها در هر کجا و هر زمان را دارند، از رونق می‌افتد. لیبرال دموکراسی مدرن از باور نهضت روشنگری به خرد و عقل انسانی پا گرفت، خردی که دیگر قابل دفاع نیست. وقتی سال ۱۹۷۰ پا به ایلی‌نوی گذاشتم، کری و به‌ویژه همکارانش جی جنسن و تئودور پیترسن عمیقا بر این باور بودند که نظام دموکراتیک، میدانی عمومی و باز است که در آن در نهایت معقول‌ترین استدلالات پیروز خواهند شد. ولی حتی در آن زمان هم، این اساتید ایلی‌نوی بیش از پیش دربارهٔ نظریهٔ مسئولیت اجتماعی بحث می‌کردند که برخی اشکال محدود دخالت و تنظیم دولت و نیز پاسخ‌گویی جدی فرد را به گفتمان عامه افزود. امروزه در اغلب دانشگاه‌ها این نظریه‌های مسئولیت اجتماعی تا اندازهٔ زیادی جای خود را به درس‌های اخلاق رسانه داده‌اند. متأسفانه تمرکز این درس‌های اخلاق رسانه بر اخلاق حرفه‌ای فردی است و کمتر به اخلاق اجتماعی می‌پردازند. کری به نظر من تا حدی به دلیل پیشینهٔ اخلاق اجتماعی کاتولیکش و تا اندازه‌ای به این دلیل که او پست‌مدرنیسم را در خطر می‌بیند، به دام این اخلاق شخصی و فردی نمی‌افتد؛ اگر قرار باشد گفتمان دموکراتیک به مفهوم خُرد ارتباط افراد با یکدیگر، بدون قابلیت زبان و آرمان‌های مشترک، کاسته شود، دموکراسی به آسانی از هم خواهد پاشید. جست‌وجوی خستگی‌ناپذیر انسان‌ها برای هویت جدید باید به قرارداد اجتماعی، معانی مشترک، مسئولیت‌های متقابل، همکاری گسترده و حتی نتایج آزمایشی آن راهی گشوده باشد، بی‌آنکه در را به روی تغییرات سیاسی اجتماعی، صرف‌نظر از منشأ این تغییرات، حتی اگر از سنت‌های مذهبی باشند، ببندد.

کری در آثار دوتوکویل دست‌کم دو نکتهٔ چشمگیر می‌یابد:

الف) آزادی[1] باورها، گرایش‌ها، ارزش‌ها و آداب و رسوم مذهبی به عنوان جزئی الزامی از بنیانِ اخلاق جامعه‌ای دموکراتیک؛

ب) توصیف خیره‌کنندهٔ گرایش‌های دموکراتیکِ پشت آداب و اعمال اجتماعی مسیحیت به‌ویژه رومن کاتولیسیسم؛ به‌ویژه برای پروتستان‌ها.

کری در یکی از اولین مقالات منتشره‌اش با نام *انقلاب ارتباطات و انقلاب ارتباطات*[2] می‌گوید که دوتوکویل، به همراه جان استورات میل، پیرو دیدگاه مدرن توده‌گستری و عمومی‌سازی تغییر اجتماعی بود و همهٔ گرایش‌های صنعتی‌سازی ـ ارتباطات، کار، آموزش ـ را حول متمرکزسازی و یکسان‌سازی زندگی می‌دید. به بیان دیگر، دوتوکویل فرانسوی که در سال‌های ۱۸۳۰ مشغول گشت‌وگذار در آمریکا بود، به امکان بالقوهٔ وجود این تک‌قطبی‌های دانش که تنوع فرهنگی، اقتصادی و سیاسی را سرکوب می‌کنند، پی برده بود. دوتوکویل که خود کاتولیک بود باید بر این عقیده بوده باشد که آمریکا بایست پرچم این کلیسای تاریخی را برافرازد، ولی در عوض او امید بسیار زیادی داشت که آمریکا دموکراتیک پیش رود. او حس کرده بود که انقلاب فرانسه به کمال و واقعیت انقلاب آمریکا نیست.

کری دست‌کم تا حدی، هشدارهای دوتوکویل را دربارهٔ امکان پیدایش جامعهٔ انبوه تک‌قطبی پذیرفت و در او و دیگران چشم به دنبال توصیه‌ای می‌گرداند که چگونه بی‌آنکه تسلیم نسبی‌گرایی فردی یا کاتولیک یا دیگر سبک‌های حکومت دینی شویم، پیش رویم. کری خود طرفدار پلورالیسم دموکراتیک است، بی‌آنکه دست از جست‌وجوی مشترک برای آرمان‌های بین دموکراتیک، همچنین فرایندهای دمکوکراتیک خالص دست بردارد. به نظر او هدف اصلی باید این باشد که جوامع متنوعِ گفتمان را که برخی ریشه

1. openness
2. The Communications Revolution and the Communications Revolution

در سنت دارند ولی همواره حول مکانی جغرافیایی متمرکز شده‌اند، زنده نگه داریم، در این جوامع است که می‌توان، دست‌کم در نظر، آزادانه تمرین گفت‌وگو نمود. در مقالهٔ جالبی با نام *جمهوری، اگر بتوانید حفظش کنید: آزادی و زندگی عمومی در عصر گلاسنوست*[1] کری از گفتهٔ مشهور بنیامین فرانکلین اقتباس می‌کند تا بر این عمل تعادل‌بخش بین گفتمان‌های محلی و ملی تأکید کند.

> وقتی یک یا چند نفر بر زندگی مردم تسلط پیدا کنند، دیگران محروم از حق دیده و شنیده شدن، نومید از لذت عمومی، به دنبال لذت شخصی و محرمانه می‌روند. تنها وقتی شهروندان بتوانند با این امید که همنوعانشان می‌بینند و می‌شنوند و به یاد می‌آورند، حرف بزنند و عمل کنند، آن وقت است که احساسات واقعی و پایدار رشد می‌کند. بنابراین مادامی که نتوانیم آنچه را توکوی، جمهوری‌های کوچکی در چهارچوب جمهوری‌های بزرگ‌تر می‌نامد، درون احزاب سیاسی و اتحادیه‌های بازرگانی، درون جوامع محلی‌مان و کارهایمان، درون جاهایی که می‌توان نظر عامه را گرد آورد و گفتمان عامه را حفظ کرد، ایجاد کنیم، اهداف سیاسی‌مان نامشخص و گذرا و اقدامات سیاسی‌مان کوتاه‌مدت و ناکارا خواهند بود.

کری، پراگماتیسم دیویی را به نظریهٔ ارتباطات تأثیرگذارتر والتر لیپمن[2] ترجیح می‌داد؛ دقیقا چون دیویی این امکان را به این جمهوری‌های کوچک می‌داد که مستقل عمل کنند و بر جامعه‌ای گسترده‌تر تأثیر بگذارند. کری بر این نظر بود که گرچه اثر مشهور لیپمن در سال ۱۹۲۲، نظر عامه[3] کتاب پایهٔ مطالعات رسانه‌ای آمریکا شد، این کتاب با محتوای روشنفکری‌اش ضددموکراتیک است. طبق نظر کری، لیپمن معتقد است از

1. A Republic, If You Can Keep It: Liberty and Public Life in the Age of Glasnost

2. Walter Lippmann

3. Public Opinion

آنجایی که یک سیستم آزاد ارتباطات نمی‌تواند اطلاعات کامل و بی‌نقص را تضمین کند، «تضمینی برای رسیدن به حقیقت نیز وجود ندارد، حتی وقتی که شرایط آزادی مهیا باشد». راه‌حل نادرستی که لیپمن پیشنهاد کرد تشکیل حلقهٔ قضاوتی مدرن از دانشمندان علوم اجتماعی بود که حقیقت را برای و به جای شهروندان تشخیص دهند؛ نسخهٔ مدرنی از شاه ـ فیلسوفان افلاطون. این متخصصان، سلطنتی در واقع عامه را تشکیل می‌دهند و این‌گونه، جامعهٔ وسیع‌تر را از عمل طبق نظر عامه باز می‌دارند. این‌گونه در جامعه جای کمی برای جمهوری‌های کوچک، برای گروه‌های مدنی و مذهبی و قومی و دیگر گروه‌ها باقی می‌ماند که نمایندهٔ دیگر عقاید برای جامعه‌ای وسیع‌تر و نمایندهٔ جامعهٔ گسترده‌تر در جوامع محلی خودشان باشد. از طرف دیگر، دیویی در پاسخش به لیپمن با نام *عامه و مشکلاتش*[1] بسیار کمتر منسجم و کمتر گشاده به مکالمات و مذاکرات جاری جامعه، از جمله از طریق رسانه است.

کری ضعف اساسی استدلال لیپمن و در واقع منطق بخش عمدهٔ تفکر مدرن و پست‌مدرن را خاطرنشان کرد: اگر مردم به نام حقیقت، فرهنگ را دور بیندازند، همچنین آداب و رسوم و بینشی را که برای ارتباط با یکدیگر دربارهٔ چیزهای اساسی زندگی لازم است، از دست خواهند داد. غلبه بر پیش‌داوری فرهنگ همانند این است که تاریخ و سنتمان را دور بریزیم. بنیادگرایان گمراه‌شده در هر دو حوزهٔ دین و سکولار، امید بیهوده به کشف حقیقت پشت پرده، حقیقت پشت فرهنگ بسته‌اند؛ چون چیزی برای کشف، حقیقتی برای تفسیر و کاری برای انجام نخواهند داشت. آمریکایی‌ها و دیگران، نه به این امید که روزی تفاوت‌های فرهنگی از میان برود، بلکه به این امید که شهروندان آزاد و در عین حال مسئول از مشخصات زمانی و مکانی خاص خود، از جمله دین درس بگیرند، باید از آزادی بیان و دیگر

1. The Public and Its Problems

آزادی‌ها محافظت کنند. ویژگی‌های خاص هر فرهنگ نه تنها مشکل‌آفرین نیست، بلکه این خصوصیات، ابزار و تنها رسانه‌ای هستند که بشر برای ادامه حیاتش به آن نیاز دارد. در واقع همان‌گونه که کری خاطرنشان می‌کند، تنها مقولهٔ محتوایی که اصل اول قانون اساسی آمریکا از آن حمایت می‌کند، دین است. او می‌نویسد:

> دین، خط بخش‌بندی اصلی اجتماعی قرن هیجدهم بود.

بنیان‌گذاران آمریکا نه تنها یک نظام سیاسی، بلکه نظریهٔ اجتماعی‌ای را پایه گذاشتند که فرایندهای ارتباطی را برای مشارکت متقابل بسیار مهم می‌دانست. قرار نبود هیچ طرد و محرومیت سیاسی‌ای بر اساس اعتقادات و آداب و رسوم مذهبی در آمریکا باشد.

نتیجه

میراث کری از چند موضوعی که در این مقالهٔ کوتاه به آن پرداخته شد، فراتر می‌رود. نوشته‌های او پر از ایده‌ها، فرضیات و اقتراحات هستند. او مانند لپرشاونی کوچک[1] (جن کوچکی در افسانه‌های ایرلندی که هر کس آن را گرفتار می‌ساخت، گنج‌های نهفته را پیدا می‌کرد) در حالی که شیرین‌کاری درمی‌آورد و جلوی جمعیتی می‌رقصید و داستان‌هایی روایت می‌کرد که فقط ایرلندی‌ها می‌توانستند روایت کنند، ذهن و قلب دانشجویانش را از سرتاسر دنیا تسخیر کرد. جالب است ببینیم چگونه آثار او توسط این دانشجویان و دیگر دانشجویان ارتباطات در دهه‌های آتی به‌کار گرفته می‌شود.

چندبار آخری که او را دیدم، کری سه نکته را دربارهٔ کارش برایم شرح داد:

---

1. little leprechaun

۱. شادی‌اش از تدریس
۲. عشقش به ایمان کاتولیک و میراث فرهنگی و نیز سادگی‌اش
۳. نومیدی‌اش از وضعیت فعلی رسانه‌های جمعی معاصر.

حالا که به این سه می‌اندیشم، متوجه می‌شوم چگونه این نکات به خوبی بیانگر زندگی حرفه‌ای او ـ به عنوان معلمی کامل که هیچ‌وقت دست از سؤالات اساسی زندگی برنداشت و برتری پیامبرگونه‌ای داشت که به او بینش ژرفی دربارهٔ نهادهای رسانه‌ای به عنوان منبع امید و نومیدی می‌داد ـ هستند.

کری می‌گفت که الان از هر زمان دیگری در زندگی برایش مهم‌تر است که در مراسم عشای ربانی به عنوان راهی برای پرهیز از همکاری با فرهنگ سکولار، به‌ویژه مصرف‌گرایی، شرکت کند. ایمان، او را از سر فرو آوردن در برابر تک‌قطبی‌های (انحصار) رسانه‌محور و دیگر تک‌قطبی‌های سکولارِ دانش که اگر نه سطحی، دست‌کم گذرا و میرا هستند، بازمی‌داشت. کری یک‌بار ابراز کرد که به طور ویژه به این موضوع علاقه‌مند شده که چگونه شرکت ساعت‌سازی سواچ سعی دارد تصورات محلی و منطقه‌ای زمان را با مفهوم جهانی زمان سواچ[1] عوض کند. حضور هر روز صبح در مراسم عشای ربانی او را یاد روندهای متناقض ایمان کاتولیک کلیسا و سنت‌های باستانی یهودی و مسیحی می‌انداخت که نه تنها او را در برابر زمان سواچ نفوذناپذیر می‌کرد، بلکه در او سنن جان[2] (عبارت توکوویل) را می‌پرورد که برای پرهیز از بدبینی، نومیدی و خودخواهی در دنیایی که صرف بقا خود ارزشمند شده است به آنها نیاز داشت. پس از یازده سپتامبر که از او پرسیدم چه می‌کند، جوابی شبیه این داد:

> به زندگی‌ام ادامه می‌دهم. دیگر چه می‌توانم بگویم؟ کس دیگری چه می‌تواند بگوید؟»

و بعد به سر کارش برگشت.

---

1. Swatch time
2. habits of the heart

در مصاحبه‌ای برای کتاب *تاریخ ژورنالیسم*[1] که در ۱۹۸۵ منتشر شد، تـام رایلی نظر کری را دربارهٔ آموزش و دانش‌پژوهی جویا شـد. پاسـخ او حسـن ختامی برای این مقاله و موردعلاقه‌ترین قسمت آثار او از نظر من است:

> آموزش همواره باید نحوهٔ زندگی در دنیا را بیـاموزد. همیشـه چیـز جدیدی از راه می‌رسد. هنر آن است که در همان حال که شـخص به کشف جدید گشاده باشد، آنچه از گذشته را که مفید است نگـه دارد و حفظ کند.

آمین!

1. *Journalism History*

مأخذ مقاله‌ها در یک نگاه

* مقالهٔ اول با نام "In Media Res: Global Religion, Public Spheres, and the Task of Contemporary Comprative Religious Studies" نوشتهٔ آنت دو وریس (Hent de Veris): از کتاب دین و رسانه‌ها (Religion and Media) منتشره به سال ۲۰۰۱ توسط دانشگاه استنفورد، برداشت و ترجمه شده است.
* مقالهٔ دوم با نام "The Religious Medium" نوشتهٔ تئودور آدورنو (Theodor Adorno) از کتاب دین و رسانه‌ها (Religion and Media) منتشره به سال ۲۰۰۱ توسط دانشگاه استنفورد، برداشت و ترجمه شده است.
* مقالهٔ سوم با نام "Religion, Repetition, Media" نوشتهٔ ساموئل وبر (Samuel Weber) از کتاب دین و رسانه‌ها (Religion and Media) منتشره به سال ۲۰۰۱ توسط دانشگاه استنفورد، برداشت و ترجمه شده است.
* مقالهٔ چهارم با نام "Above All, No Journalists!" نوشتهٔ ژاک دریدا (Jacques Derrida) از کتاب دین و رسانه‌ها (Religion and Media) منتشره به سال ۲۰۰۱ توسط دانشگاه استنفورد، برداشت و ترجمه شده است.
* مقالهٔ پنجم با نام "The Deconstruction of Christianity" نوشتهٔ ژان لوک نانسی (Jean Luc Nancy) از کتاب دین و رسانه‌ها (Religion and Media) منتشره به سال ۲۰۰۱ توسط دانشگاه استنفورد، برداشت و ترجمه شده است.

* مقالهٔ ششم با نامِ "Reading a Modern Classic: W. C. Smiths, The Meaning and End of Religion" نوشتهٔ طلال اسد از کتاب دین و رسانه‌ها (Religion and Media) منتشره به سال ۲۰۰۱ توسط دانشگاه استنفورد، برداشت و ترجمه شده است.
* مقالهٔ هفتم با نام "Mimesis and the Ban on Graven Images" نوشتهٔ گرترود کخ (Gertrud Koch) از کتاب دین و رسانه‌ها (Religion and Media) منتشره به سال ۲۰۰۱ توسط دانشگاه استنفورد، برداشت و ترجمه شده است.
* مقالهٔ هشتم با نام "The Catholicism of Cinema: Gilles Deleuze on Image" نوشتهٔ پائولا مارّاتی (Paola Marrati) از کتاب دین و رسانه‌ها (Religion and Media) منتشره به سال ۲۰۰۱ توسط دانشگاه استنفورد، برداشت و ترجمه شده است.
* مقالهٔ نهم با نام "Luther with McLuhan" نوشتهٔ مانفرد اشنایدر (Manfred Schneider) از کتاب دین و رسانه‌ها (Religion and Media) منتشره به سال ۲۰۰۱ توسط دانشگاه استنفورد، برداشت و ترجمه شده است.
* مقالهٔ دهم با نام "Tele-vision: Between Blind Trust and Perceptual Faith" نوشتهٔ جنی اسلتمن (Jenny Slatman) از کتاب دین و رسانه‌ها (Religion and Media) منتشره به سال ۲۰۰۱ توسط دانشگاه استنفورد، برداشت و ترجمه شده است.
* مقالهٔ یازدهم با نام "Mission Impossible: Postcards, Pictures, and Parasites" نوشتهٔ مایک بال (Micke Bal) از کتاب دین و رسانه‌ها (Religion and Media) منتشره به سال ۲۰۰۱ توسط دانشگاه استنفورد، برداشت و ترجمه شده است.
* مقالهٔ دوازدهم با نامِ "Filmic Judgment and Cultural Critique: The Work of Art, Ethics, and Religion in Iranian Cinema" نوشتهٔ مایکل

فیشر (Michael M. J. Fischer) از کتاب دین و رسانه‌ها (Religion and Media) منتشره به سال ۲۰۰۱ توسط دانشگاه استنفورد، برداشت و ترجمه شده است.

* مقالهٔ سیزدهم با نام "Images of Iron: Ignatius of Loyola and Joyce" نوشتهٔ بورخت پرانگر (Burcht Pranger) از کتاب دین و رسانه‌ها (Religion and Media) منتشره به سال ۲۰۰۱ توسط دانشگاه استنفورد، برداشت و ترجمه شده است.
* مقالهٔ چهاردهم با نام "Kiblat and the Mediatic Jew" نوشتهٔ جیمز سیگل (James T. Siegel) از کتاب دین و رسانه‌ها (Religion and Media) منتشره به سال ۲۰۰۱ توسط دانشگاه استنفورد، برداشت و ترجمه شده است.
* مقالهٔ پانزدهم با نام "Mirror Image: Layered Narratives in Photographic and Televised Mediations of Ise's Shikinen Sengu" نوشتهٔ رزمری برنارد (Rosemarie Bernard) از کتاب دین و رسانه‌ها (Religion and Media) منتشره به سال ۲۰۰۱ توسط دانشگاه استنفورد، برداشت و ترجمه شده است.
* مقالهٔ شانزدهم با نام "A Remaking of Hinduism?: or, Taking the Mickey Out of Valmiki" نوشتهٔ جولیوس لایپنر (Julius Lipner) از کتاب دین و رسانه‌ها (Religion and Media) منتشره به سال ۲۰۰۱ توسط دانشگاه استنفورد، برداشت و ترجمه شده است.
* مقالهٔ هفدهم با نام "The Religious and the Secular in the Hindi Film" نوشتهٔ راشل دوییر (Rachel Dwyer) از کتاب فیلمی‌کردن خدایان (Filming the Gods) منتشره به سال ۲۰۰۶ توسط انتشارات راتلج، برداشت و ترجمه شده است.
* مقالهٔ هجدهم با نام "The Islamicate Film" نوشتهٔ راشل دوییر (Rachel

Dwyer) از کتاب فیلمی‌کردن خدایان (Filming the Gods) منتشره به سال ۲۰۰۶ توسط انتشارات راتلج، برداشت و ترجمه شده است.

* مقالهٔ نوزدهم با نام "Introduction: Media and Religion: The Promise of Cultural Biography" نوشتهٔ دانیل استوت (Daniel A. Stout) از منبع زیر برداشت و ترجمه شده است:

Journal of Media and Religion, 2006.

* مقالهٔ بیستم با نام "The Medium Is the Mass: Marshall McLuhan's Catholicism and Catholicism" نوشتهٔ تامس کوپر (Thomas W. Cooper) از منبع زیر برداشت و ترجمه شده است:

Journal of Media and Religion, 2006.

* مقالهٔ بیست‌ویکم با نام "The Judaic Roots of Neil Postman's Cultural Commentary" نوشتهٔ لنس استریت (Lance Strate) از منبع زیر برداشت و ترجمه شده است:

Journal of Media and Religion, 2006.

* مقالهٔ بیست‌ودوم با نام "Contexts of Faith: The Religious Foundation of Walter Ong's Literacy and Orality" نوشتهٔ پل سوکاپ (Paul A. Soukup) از منبع زیر برداشت و ترجمه شده است:

Journal of Media and Religion, 2006.

* مقالهٔ بیست‌وسوم با نام "Jacques Ellul's Conversions and Protestant Theology" نوشتهٔ کلیفورد کریستینز (Clifford G. Christians) از منبع زیر برداشت و ترجمه شده است:

Journal of Media and Religion, 2006.

* مقالهٔ بیست‌وچهارم با نام "Communication as Religion: In Memory of James W. Carey, 1935-2006" نوشتهٔ کوییتین شولتز (Quentin J. Schultze) از منبع زیر برداشت و ترجمه شده است:

Journal of Media and Religion, 2007.

نمایه

BBC، ۴۵۳
CBC، ۵۹۳
CNN، ۱۷۶، ۱۷۹، ۱۸۲، ۴۵۳، ۵۲۵
NHK، ۹۰، ۵۸۵، ۵۸۷، ۵۹۳، ۵۹۴، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۰۶، ۶۰۸، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۱۷، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۴
PBS، ۸۵۰
آ. آر. رحمان، ۷۰۰، ۷۴۷
آ. آر. کاردار، ۷۲۷
آئوم شینریکیو، ۴۹
آبادان، ۴۳۴
آتسوتا جین‌گو، ۵۷۲، ۵۷۳
آدام اسمیت، ۸۲۰
آدلر، ۱۲۲
آدم و حوا، ۸۷۰
آدولف آیشمن، ۸۵۶
آرون گویل، ۶۴۹
آژانس شیشه‌ای، ۴۵۲، ۴۵۴
آساهی شیمبُن‌شا، ۵۷۹، ۵۸۱
آستا نیلسن، ۲۵۵
آشا بُسله، ۷۳۰
آشوتُش گواریکار، ۶۸۲، ۷۶۰
آشوک کومار گانگولی، ۶۶۹، ۶۷۱، ۷۲۸، ۷۲۹، ۷۳۱
آشیسناندی، ۶۶۶، ۷۰۳، ۷۱۱، ۷۱۶
آقا حشر کشمیری، ۶۷۲، ۷۴۰
آقاجانی کشمیری، ۷۲۹
آگراندیسمان، ۴۱۹
آگوستین قدیس، ۱۳۴، ۳۲۲، ۳۲۳
آلان درشوویتس، ۸۴۸
آلفرد نورث وایتهد، ۸۳۸
آلفرد هیچکاک، ۴۳۷
آلکسیس دوتوکویل، ۹۴۹
آلمان، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۱۵، ۱۲۳، ۱۴۱، ۲۴۵، ۳۲۰، ۴۷۴، ۵۲۲، ۷۵۵، ۸۴۱، ۸۵۶، ۸۵۸
آلن استیوارت کونینگزبرگ، ۶۷۱
آلوین تافلر، ۴۹۶
آماته‌راسو اومی‌کامی، ۵۶۰، ۶۰۹، ۶۱۳
آمبروس، ۳۲۲
آمرو جان آدا، ۷۶۷
آمیتاب باچان، ۶۷۳، ۶۸۹، ۷۱۵، ۷۳۲، ۷۷۹
آن بورلین، ۳۶۲
آنا لیویا پلورابل، ۴۷۱
آناند بخشی، ۷۳۰، ۷۴۵
آنت دو وریس، ۲۵، ۴۱۰

آنتونی کامستوک، ۷۹۹
آنتونی گیدنز، ۳۸، ۴۷، ۳۵۸
آنتونیا لانت، ۴۲۷
آنتونیونی، ۲۹۳
آنتی‌لیبرالیسم، ۱۱۴
آندره بازن، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۸۱
آندرو گریلی، ۶۷۴
آنو مالک، ۷۴۸
آنوپ جالوتا، ۷۴۴
آیزنشتاین، ۲۶۷
ایزومُ تایشا، ۵۷۸
آنیل شرما، ۷۸۱
آوْرَنگزیب، ۷۵۵، ۷۶۰
آی. اس. جوهر، ۶۷۸
آیت‌الله خمینی، ۴۳۶
آیساک آسیموف، ۸۴۸
آیشمنیسم، ۸۵۶
ابراهام هشل، ۹۲۵
ابراهیم حاتمی‌کیا، ۴۵۲، ۴۵۴
ابراهیم، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۸۵، ۳۰۲، ۳۰۹، ۸۴۰، ۸۴۶، ۸۷۰
ابلیس، ۲۱۳، ۴۱۷
ابوالفضل جلیلی، ۴۵۷
ابوالهول، ۳۶۹
اتین ژیلَسن، ۸۸۰
اَجیورنامنتَو، ۱۹۰، ۱۹۱
اچ. اس. راوِیل، ۷۷۵
احمدرضا درِویش، ۴۵۵
اختر الایمان، ۶۶۹
اختر میرزا، ۶۶۹، ۷۳۰
اد هال، ۸۱۶
اَدموند برک، ۸۲۰
ادموند کارپنتر، ۸۳۹
ادموند ویلسن، ۷۹۹
اَدوارد تی. هَال، ۸۳۹
ادوارد سعید، ۵۰۲
اُدیپ، ۶۹۰، ۷۱۲
آدیتا چوپرا، ۶۸۴
اُرال رابرتز، ۸۵۲
ارتشبد مشرف، ۷۸۳
اردشیر ایرانی، ۷۲۶، ۷۵۴
ارسطو، ۱۵۹، ۲۴۱، ۴۸۶، ۸۱۶
ارشاد لاک‌نویی، ۶۷۲
ارنست رابرت کورتیوس، ۴۸۲
ارنست کاسیرر، ۲۸، ۹۳۴
ارنست کانتورُویچ، ۲۷
ارنستو لاکلائو، ۲۷
اریش فروم، ۲۵۳
اریک مک‌لوهان، ۸۱۱، ۸۱۲
اریک هَولاک، ۸۶۱
اس. دی. نارانگ، ۶۸۴
اسپایزر، ۲۵۹
اسپینوزا، ۶۸
استرایشر، ۱۲۲
استرایکر مانسون، ۷۹۸
استنلی میلگرام، ۸۵۶
استیو پاورز، ۸۳۷
اسحاق، ۱۷۲، ۸۴۰، ۸۴۶، ۸۷۰
اسرائیل جوان، ۸۴۸، ۸۴۹
اسرائیل، ۳۰۹، ۵۰۸، ۵۲۲، ۸۴۰، ۸۴۱، ۸۶۴
اسفار خمسه، ۳۰۵
اسلام، ۲۵، ۲۹، ۲۲۲، ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۷، ۲۴۶، ۵۰۵
اسلاوِی ژیژک، ۴۲۳
اسماعیل راجی فاروقی، ۵۰۴

اسکاتوس آریوجین، ۸۷، ۴۷۹
اسکندریه، ۳۰۲
اشکنازی، ۸۵۸، ۸۵۹
افلاطون، ۶۳، ۳۰۰، ۳۰۳، ۳۲۵، ۸۶۱، ۹۵۳
اقبال مسعود، ۷۳۶، ۷۴۵، ۷۵۱، ۷۵۷، ۷۷۹، ۷۸۵
اکبر خان، ۷۶۰
اکبر عباس، ۴۲۴
الثایی‌ها، ۱۵۰، ۱۵۱
اُلدنبرگ، ۷۶۲، ۷۶۴
ام. اس. ساتیو، ۷۷۶
امام حسین، ۴۴۴، ۷۶۸، ۷۶۹
[امام] خمینی، ۴۱۲، ۴۴۶
امام مهدی، ۵۴۶
امانوئل سولر، ۲۱۷
امانوئل لویناس، ۳۱، ۶۷، ۴۴۳
امانوئل کانت، ۴۸
امپراطور شوْوا، ۵۹۵
امپریسیسم، ۷۸
امتیاز علی تاج، ۷۵۸
امس کوپر، ۷۹۲
امیر کاستاریکا، ۴۱۸
امیل بن‌ونیست، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴
امیل پَولاَ، ۱۸۹
امیل دورکهیم، ۴۸، ۴۰۸، ۵۰۴
ان. بی. ساحر، ۷۴۵
انارکالی، ۷۵۸، ۷۵۹
انجیل متی، ۴۶۳، ۴۶۶
انجیل، ۶۵، ۶۸، ۱۱۷، ۱۲۰، ۱۲۶، ۱۳۱، ۱۳۶، ۱۷۴، ۱۷۶، ۲۰۵، ۲۱۱، ۳۰۷، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۶، ۳۲۳، ۳۲۵، ۳۲۸، ۴۱۱، ۴۴۲، ۴۶۳، ۴۶۶، ۴۷۳، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۷۸، ۴۸۸، ۸۴۵، ۹۰۳، ۹۰۸، ۹۱۱، ۹۱۵
اندونزی، ۸۹، ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۵، ۴۹۶، ۴۹۷، ۵۰۰، ۵۰۲، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۲، ۵۳۴، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۰، ۵۵۱، ۶۲۸
انقلاب اسلامی ایران، ۴۱۲، ۴۱۴
انیشتین، ۲۸۵، ۸۲۱
او. پی. نیر، ۶۶۹
اوتار پرادش، ۷۳۵، ۷۳۶، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۸۳، ۷۸۵
اَوتارَه، ۶۴۱
اورت راجرز، ۷۹۶
اورشلیم، ۴۶۵، ۴۶۷، ۸۵۶، ۹۱۰، ۹۲۳
اوریژن، ۲۱۵
اوشیرایشی‌موچی گیوْجی، ۵۶۳، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۸۹، ۵۹۱، ۶۰۸، ۶۱۰، ۶۱۵
اولیس سُونی دیویی، ۳۶۰
اومبرتو اکو، ۱۸۹
اومبرگائون، ۶۴۹
اوْمیکه، ۵۶۵
اونجلیست، ۸۰۶، ۹۳۵، ۹۴۳
اون‌شوْزوکو شین‌پوْ، ۵۶۱
اونین هیمان، ۹۳۳
آویشایی مارگالیت، ۸۶
اوکی‌تاما نو کامی، ۵۸۰
اوکی‌هیکی گیوْجی، ۵۶۲
ایام حیرت، ۸۵۰
ایده‌آلیسم، ۷۸، ۲۸۳

ایران، ۴۹، ۸۲، ۹۱، ۴۰۷، ۴۱۱، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۸، ۴۴۰، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۷، ۷۲۴، ۷۵۳، ۸۱۷
ایروینگ برلین، ۶۷۱
ایزدکدهٔ ایتسوکوشیما، ۵۷۶
ایزدکدهٔ شین‌توْ، ۵۵۹
ایسه ـ شیما، ۵۵۹
ایسه جین‌گو، ۵۷۲، ۵۷۹، ۶۰۰، ۶۰۶
ایشیموتو یاسوهیرو، ۵۷۸، ۵۸۱
ایشی‌کاوا بُن، ۵۷۹، ۵۸۱
ایگناتیوس لویولا، ۴۶۳، ۴۶۵، ۴۷۵، ۸۷۸
ایلای والاچ، ۸۴۸
ایندیاناجونز و معبد نفرین‌شدگان، ۶۲۹
اینگرجی‌شیکشا، ۶۳۵
اینوئه شوئیجی، ۵۷۴
ایو استرایکر، ۹۳۷
ایوانامی شُتن، ۵۸۱
ایواکی هیرَویوکی، ۶۰۷
ایوب، ۱۶۵
ایودیا، ۶۴۰
اکونومیست، ۸۰، ۹۳
بابل، ۲۶۰، ۲۶۱، ۳۰۱، ۳۲۸، ۴۴۲، ۸۶۳، ۸۷۰، ۹۲۳
باپتیست‌ها، ۱۱۷، ۱۲۸
باربارا استریساند، ۸۴۸
باروک، ۲۶۵
بازبی برکلی، ۷۷۴
باشو، غریبهٔ کوچک، ۴۲۷
باگان سینگ، ۷۵۸
باگه‌زن، ۱۵۶
بالراج سانی، ۷۷۷
بالکان، ۴۱۸
بایکوت، ۴۴۶، ۴۵۷، ۴۵۸
باکرهٔ مقدس، ۸۲۸
باک‌مینستر فولر، ۸۱۹، ۸۳۸
بتی فریدن، ۴۲۶
برگسون، ۴۳، ۸۰، ۲۷۴، ۲۸۰، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱
برلین، ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳
برنار کلروو، ۴۶۵
برهالا، ۵۰۰
برهمه‌بَندب اوپَدیایی، ۶۳۳
بروتزی، ۷۶۴، ۷۶۵
بِرونو تَئوت، ۵۷۴
بریگاد روشنایی، ۸۲۴
بکتا میرا، ۶۹۶
بَکوَد گیتا، ۶۳۵
بلال حبشی، ۴۱۳
بمبئی، ۶۳۷، ۶۴۳، ۶۶۹، ۶۷۳، ۶۷۵، ۶۸۵، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۳۱، ۷۳۵، ۷۳۶، ۷۳۷، ۷۴۸، ۷۵۰، ۷۵۱، ۷۵۸، ۷۷۶، ۷۸۱، ۷۸۵
بنارَس، ۶۷۹
بَن‌ریدوْ شاشین‌بو، ۵۷۸
بَنگه‌باسی، ۶۳۴
بنی‌اسرائیل، ۱۳۳، ۳۲۸، ۸۴۰، ۸۴۹، ۸۶۱، ۸۶۳
بنیامین، ۸۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۶۲
بنکیم‌چندره چترجی، ۶۳۳
بهرام بیضایی، ۴۲۷، ۴۴۷

بودا، ۱۹۳، ۲۲۸، ۲۴۵، ۵۲۵
بودلر، ۳۹۲
بودیسم، ۵۱۷، ۷۱۲، ۷۶۰
بورخت پرانگر، ۸۶، ۴۶۳، ۹۵۹
بورشت بلت، ۸۴۳
بوف کور، ۴۳۹، ۴۴۱
بوله شاه، ۷۰۰، ۷۴۷
بی. آر. چوپرا، ۶۴۴، ۶۶۹، ۶۷۷، ۷۵۲، ۷۷۵
بیرژیت باردو، ۶۷۱
بیگم ممتاز جهان، ۶۷۱
بیلیساندی، ۱۱۳
بیمال رُی، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۸۴، ۶۹۷، ۷۰۴
بینا ری، ۷۵۸
بیوْدوَاین، ۵۷۶
بِکمان، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰
پائولا ماراتی، ۸۸، ۲۷۳، ۹۵۸
پاپ، ۵۶، ۶۶، ۱۷۵، ۱۷۷، ۳۲۸، ۴۱۰، ۴۶۵، ۸۴۳
پاتریک رایلی، ۲۷
پاتینس کوپر، ۷۲۵
پارتو گُش، ۷۸۲
پاریس، ۸۱، ۸۳، ۱۷۴، ۱۸۷، ۲۱۲، ۲۱۷، ۳۵۰، ۴۱۲، ۵۲۲
پازولینی، ۲۹۳
پاسکال، ۲۶، ۲۹۴، ۲۹۵، ۴۶۴
پاکاج اوداس، ۷۴۴
پاکستان، ۶۷۶، ۶۷۹، ۷۲۴، ۷۳۰، ۷۳۴، ۷۳۹، ۷۶۰، ۷۷۳، ۷۷۶، ۷۷۸، ۷۸۰، ۷۸۱، ۷۸۳، ۷۸۵
پالکه، ۷۲۵
پت رابرتسن، ۸۵۲
پتر دروکر، ۸۳۸
پتر فَن درفیر، ۲۲۹
پَرادیپ کومار، ۷۵۸
پراکاش مهرا، ۷۰۱، ۷۱۵، ۷۴۹، ۷۷۹
پرمانکور آتورتی، ۶۸۴
پرنس آکیشینو، ۵۶۴
پروتستانیسم، ۸۵۳، ۹۴۲، ۹۴۳
پروست، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۴۰۵
پرویز کیمیاوی، ۴۳۵، ۴۴۸
پروین بابی، ۷۳۱
پری میلر، ۸۸۳، ۹۴۲
پریتویراج کاپور، ۶۷۲ ، ۷۵۹، ۷۷۲
پرکریتی، ۶۳۴
پل اوجی، ۵۶۳
پل ای. سوکاپ، ۷۹۴
پل سلان، ۴۴۳
پل ویریلیو، ۴۲۳
پلورالیسم، ۳۶، ۹۵۱
پورریال، ۱۷۴
پوری، ۶۷۹
پولس قدیس، ۳۰۱، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۹، ۳۲۳
پی. ال. سانتوشی، ۷۷۴
پی. سی باروا، ۷۰۳
پیتر رامو، ۸۸۳، ۸۸۵
پیتر مقدس، ۴۶۵، ۴۸۸
پیتر کریمر، ۴۶۵
پیر بابن، ۸۲۹
پیر بوردیو، ۳۹
پیر تیار دو شاردن، ۸۷۵، ۸۸۴
پیر رودریگو، ۲۱۷
پیر لگندر، ۲۹۹

پیوریتن‌ها، ۸۸۴
پی‌یر سورلین، ۴۲۶
تئاتر کونیگشتاتر، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۶۰، ۱۶۵
تئودور دابلیو. آدورنو، ۲۶، ۵۶، ۸۶، ۹۱، ۱۰۵، ۱۳۱، ۲۵۱، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۴۴۳، ۹۵۷
تام ایستربروک، ۸۰۷
تام رایلی، ۹۵۶
تامس ببیتون مَکولی، ۶۳۰
تایم، ۵۹۳
تایمز، ۶۲۷
ترتولیان، ۱۶۳
تری‌مورتی، ۶۹۷
تزداکاه، ۸۴۸
تلَمود، ۲۶۱، ۴۴۲، ۸۵۵، ۸۶۲
تلویزیون توکایی، ۵۸۵، ۵۹۳
توٰدای‌جی، ۵۷۶
تورات، ۱۷۰، ۲۹۹، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۱۰، ۳۵۹، ۳۶۴، ۳۷۴، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۶، ۸۵۵، ۸۶۴، ۸۶۵، ۸۶۷، ۹۰۶
تولسیداس، ۶۴۱
توماس آکویناس، ۲۴۰، ۸۸۰، ۸۱۲، ۸۸۲
توین‌بی، ۸۲۱
توکویتسو هوهای‌شا، ۵۹۴
توکورو ایسائو، ۶۰۷
توکوگاوا، ۵۶۰، ۵۶۱
تیروپاتی، ۶۷۲
تیمائوس، ۶۳
ثریا، ۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۷۲، ۷۷۳
جاگیت سینگ، ۷۴۴
جالوت، ۸۷۰
جان آپدایک، ۸۰۰
جان استورات میل، ۹۵۱
جان بندر، ۷۶
جان دوَنس اسکاتوس، ۸۸۲، ۸۹۰
جان راولز، ۳۱
جان کوبیرک، ۹۳۳، ۹۴۲
جان مَتیو ماتان، ۷۸۱
جاوید اختر، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۴۰، ۷۴۸، ۷۷۰
جایزهٔ پَدمه شری، ۶۴۷
جَب جَب فول خیله، ۶۸۱
جبههٔ آزادی خلق گورکه، ۶۴۴
جرارد منلی هاپکینز، ۸۷۵، ۸۸۱، ۸۹۸
جرج مردیت، ۸۱۹
جشن تَنَمَشتَمی، ۷۵۹
جشنوارهٔ جانماشتامی، ۶۹۷
جفری هارتمن، ۸۹، ۳۷۲
جلجتا، ۱۰۶، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۳۷
جنبش زاپاتیست‌ها، ۴۹
جنگ ستارگان، ۳۶۸، ۳۷۰
جنگ ویتنام، ۳۶۳، ۴۲۶
جنی اسلَتمن، ۸۷، ۳۳۳
جو استارک، ۲۹
جوئل بی‌نین، ۲۹
جواهر لعل نهرو، ۷۴۹
جوتی ساروپ، ۶۸۲
جوزف فروکل، ۲۵۷
جوشوآ مارشمَن، ۶۳۶
جولیوس لیپنر، ۹۰، ۶۲۵
جون کراوفورد، ۶۷۱
جویس، ۸۷، ۴۶۳، ۴۶۹، ۴۷۲، ۴۷۵، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۷، ۴۸۸، ۸۱۸

۸۲۲
جی. جی. میدن، ۷۵۴
جی. لی تامسن، ۷۱۳
جی. کی. چسترتن، ۸۱۲، ۸۲۹
جیم بیکر، ۸۵۲
جیمز جویس، ۴۸۲، ۴۸۶
جیمز دابسن، ۳۶۲
جیمز دبلیو. کری، ۷۹۱، ۷۹۸، ۸۰۰، ۹۳۱، ۹۳۷
جیمز سیگل، ۸۹، ۴۹۳، ۹۵۹
جیمز لاولاک، ۸۲۳
جیمی سواگر، ۸۵۲
جین‌گو شی‌چو، ۵۷۰، ۵۷۶، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۴، ۵۹۶، ۶۱۰، ۶۱۱
جین‌گو می‌جی سای‌شیکی، ۵۸۶
جینیسم، ۷۱۲
چارلز هیرشکیند، ۲۴۰
چارلز وینگارتنر، ۸۳۶
چارلی چاپلین، ۲۵۶، ۴۴۹
چاندالال شاه، ۷۲۶
چاندرا پراکاش دویودی، ۷۸۰
چاندرا موهان، ۷۵۷، ۷۵۸
چانوکاه، ۸۴۴
چریسوستوم، ۳۲۲
چنگیزخان، ۷۶۰
چونیچی، ۵۹۳
چوکیو، ۵۹۳
چیترا سینگ، ۷۴۴
چین، ۴۹، ۴۲۹، ۵۲۴، ۵۳۸، ۵۵۱
حاتم طایی، ۷۵۴
حاج‌محمدحسین برخوردار، ۴۳۰
حافظ، ۳۲۶، ۴۱۵، ۴۴۷، ۷۰۸
حران، ۳۰۲
حسب‌الله طائب، ۵۰۱، ۵۰۲
حسرت موهانی، ۷۷۵
حضرت محمد(ص)، ۳۵۹، ۴۱۶
حواریون، ۶۴، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۱۰، ۳۲۵، ۳۶۰
حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ۴۳۶، ۴۴۵
حکومت می‌جی، ۵۶۰
خالد محمد، ۷۴۸، ۷۷۵، ۷۸۱
خانهٔ دوست کجاست، ۴۴۹
ختان، ۳۰۹
خضر، ۴۱۷
خلیج [فارس]، ۱۸۲
خوجه‌ها، ۷۲۵
خورخه لوییس بورخس، ۴۱
خوزه کاسانوبا، ۳۰، ۳۷، ۴۸، ، ۴۹، ۵۰
دابلیو. جی. تی. میچل، ۸۶
داخائو، ۸۴۳
دارکا، ۶۷۹
دارمش دارشان، ۷۴۷
داروین، ۱۱۸
داروینیسم، ۱۱۸
داریوش مهرجویی، ۴۳۱، ۴۳۹، ۴۴۷، ۴۴۹
داستان‌های هزار و یک شب، ۷۵۳
داکا، ۷۰۳
داگلاس فیربنکس جونیور، ۷۴۸، ۷۵۲
دالایی لاما، ۱۷۵
دالیت، ۶۷۰
دانلد کین، ۶۰۷، ۶۰۸
دانیل بورستین، ۸۶۲
داونینگ، ۸۵۰

داوود راسپید، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۵
داوود، ۸۴۰، ۸۷۰
دجال، ۱۸۷، ۸۲۹
درایر، ۲۹۳
دستفروش، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۴۶، ۴۴۸، ۴۵۶، ۴۵۸
دنی کی، ۸۴۸
دوداس، ۶۹۴، ۷۰۱
دوردرشن، ۶۳۸
دورگا کُته، ۷۵۹، ۷۷۲
دوروتی سایرز، ۹۳۵
دوی، ۶۹۷
دیاسپورا، ۸۴۰
دیانده سروستی، ۶۳۳
دیرندْرانات گانگولی، ۷۵۵
دیلیپ کومار، ۶۶۹، ۶۷۱، ۷۲۸، ۷۳۱، ۷۵۹
دیوالی، ۷۷۴
دیوژن، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۷
دیونیزیوس، ۴۶۸، ۴۸۲
دیونیوس، ۴۶۹
دیوید داوان، ۷۴۷
دیوید ریسمن، ۸۳۹
دیوید هیوم، ۶۷
دیوید ولبری، ۷۶
دکارت، ۱۷۴، ۲۷۵، ۳۳۶
رائلیان‌ها، ۴۹
رائول ویلْش، ۷۵۲
رابرت پارک، ۹۴۱، ۹۴۴
رابرت دووال، ۳۶۰، ۴۰۵
رابی میرز، ۷۲۵
رابینسون کروزوئه، ۱۶۰
راج خُسلا، ۶۷۵
راج کاپور، ۶۷۰، ۶۷۳، ۶۸۵، ۶۹۶، ۶۹۷، ۷۴۰
راج‌پوت‌ها، ۷۲۹، ۷۵۵، ۷۵۷
راجندرا کومار، ۷۷۵
راجیو ری، ۷۴۷
راحیل، ۸۴۶
راشتریا سوآیاماسواک سانغ، ۲۳۰
راکش روشن، ۶۷۲
رام گوپال ورما، ۶۸۱، ۷۸۱
رامانند سَگر، ۶۴۳، ۶۴۷
رامایانه، ۶۲۵، ۶۲۷، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۳، ۶۴۴، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۴۹، ۶۹۱
رامبراند، ۳۷۰، ۳۸۲
رامش‌وارام، ۶۷۹
رام‌موهن رُی، ۶۳۳، ۶۳۶
رامه‌چَریته‌مانَسه، ۶۴۱
راوی واسودوان، ۷۱۱
ربه‌کا، ۸۴۶
رخشان بنی‌اعتماد، ۴۵۱
رُزماری برنارد، ۹۰، ۵۵۹
رُزی تامس، ۷۱۱
رژی دبره، ۳۸
رکا، ۷۶۴، ۷۷۲، ۷۷۴
رنسانس، ۵۴، ۶۶، ۶۲۹، ۸۹۴، ۸۹۶
روپ کومار، ۷۴۴
روپ، ۶۳۴
روح‌القدس، ۱۲۶، ۲۹۹، ۳۰۸، ۳۱۰، ۸۳۰
رود ایسوزو، ۵۶۲، ۵۸۹
رود میاگاوا، ۵۶۳
رود یامونا، ۷۰۶
رودلف والنتینو، ۷۴۸

رودولف اتو، ۶۲
روسری آبی، ۴۵۱
روسلینی، ۸۸، ۲۸۱، ۲۹۳
روسو، ۲۷، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۷۹
روسیه، ۱۲۱، ۱۲۶
روش هاشاناه، ۸۴۹، ۸۵۰
رولان بارت، ۴۷۶
روم، ۸۷، ۱۴۲، ۱۹۸، ۳۰۱، ۳۰۴، ۳۰۸، ۳۱۶، ۴۶۴، ۷۲۸، ۸۷۷، ۸۸۶
رومانتیسیسم، ۸۱۴
رومر، ۲۹۳
رومن یاکوبسن، ۳۹۲
ریتیک روشن، ۶۷۰، ۷۶۰
ریشکیش موکرجی، ۷۳۹
ریشی کاپور، ۷۴۹
ریموند ویلیامز، ۹۳۷
رینولدز، ۷۹۷، ۷۹۸، ۸۰۰
رکّه شین‌سن، ۵۷۷
زُهَر، ۲۶۱
زیر درختان زیتون، ۴۵۷
زیرو ماستل، ۸۴۸
زیگفرید کراکوئر، ۲۵۵، ۲۶۰، ۲۶۷
زینت امان، ۶۹۷، ۶۹۸، ۷۳۱
ژائو بهیل، ۴۴۱
ژاپن، ۴۹، ۹۰، ۵۲۳، ۵۵۱، ۵۶۰، ۵۶۲، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۸، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۷۸، ۵۸۷، ۵۹۲، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۱۵
ژاک ایول، ۷۹۴، ۸۰۰، ۸۳۸، ۸۶۳، ۹۰۳، ۹۰۴، ۹۰۷، ۹۲۵
ژاک مارتین، ۸۸۰
ژان اَسمان، ۳۰۹
ژان پل دوم، ۱۷۵
ژان ژاک روسو، ۳۲۴
ژان لوک ماریون، ۳۹، ۶۹، ۸۶، ۲۰۹، ۳۳۵، ۳۴۱، ۴۶۸
ژان لوک نانسی، ۸۴، ۱۸۷
ژان مارتین شارکو، ۳۲۷
ژاک برک، ۵۰۲
ژاک دریدا، ۲۶، ۳۸، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۴، ۷۰، ۷۸، ۸۰، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۵، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۵، ۱۸۸، ۳۲۱، ۳۳۴، ۳۷۹، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۶، ۴۶۸، ۹۳۴، ۹۵۷
ژروم، ۳۲۲
ژوستینیان قدیس، ۳۰۸
ژیل دلوز، ۸۲، ۸۸، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۳۵، ۳۴۵، ۳۴۶، ۴۲۳
ساتیاجیت رای، ۶۹۴، ۷۶۹
ساتیام شیوام سانْدَرام، ۶۹۷
ساحر لودهیانوی، ۶۶۹، ۷۰۵، ۷۷۴
سادنا، ۶۹۹، ۷۷۵
سارا نیکلز، ۱۵۶
سارا، ۱۷۱، ۸۴۶
ساراتّچاندرا چاترجی، ۷۰۲
سامسون و دلیلهَ، ۸۷۰
سام‌شو نو شین‌کی، ۵۵۹
ساموئل جانسن، ۱۵۱
ساموئل وبر، ۳۹، ۸۲، ۸۳، ۱۴۵، ۱۷۲، ۲۲۶، ۳۴۸، ۴۱۰، ۵۵۲، ۹۵۷
سانتوش سیوان، ۷۶۰

سانجی دات، ۶۹۲، ۶۹۴
سانجی گادوی، ۷۸۲
سانجَی لیلا بهانسالی، ۷۰۵
ساندنیست‌هاَ، ۴۹
سانرتسووین، ۵۹۴
سانسکریت، ۶۲۶، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۳، ۶۴۵، ۶۵۱، ۶۹۵، ۷۱۴، ۷۳۳، ۷۴۲
ساواک، ۴۳۴
سایبرنتیک، ۵۶
سای‌شو، ۵۶۴
سایتولوژی، ۴۹
سبا محمود، ۲۴۰
ستارهٔ داوود، ۵۱۱، ۵۴۶، ۵۴۸
ستاره دوی، ۷۷۲، ۷۷۳
سردار اَختر، ۷۲۸
سرگی آیزنشتاین، ۴۲۴
سعادَت حسن مانتو، ۷۳۰، ۷۴۰
سعدی، ۴۴۷
سعید اختر، ۷۷۶
سعید میرزا، ۷۴۹
سفارت آمریکا، ۴۱۲
سفاردی، ۸۵۸
سقراط، ۳۲۱، ۳۲۴، ۳۲۵
سکولاریسم، ۲۲۰، ۲۳۹، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹، ۶۷۳، ۶۷۷، ۶۸۱، ۷۱۷
سلام! سینما، ۴۴۶، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۶
سلما آقا، ۷۷۵
سلمان رشدی، ۴۹
سلیم چیستی، ۷۷۷
سلیم خان، ۷۳۰، ۷۳۱
سلیمان، ۸۴۰
سمبولیسم، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۱۹
سَندی کوفاکس، ۸۴۸
سهراب مودی، ۷۵۷، ۷۷۰، ۷۷۵
سوآمی ویوکاننده، ۶۳۳
سوبهاش گاَی، ۶۹۲، ۷۱۳
سورَج بارجاتیا، ۶۸۹
سورَج پراکاش، ۶۸۱، ۷۷۸
سورن کیرکگور، ۸۲، ۱۴۰، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۶، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۷۱، ۱۷۲، ۲۹۵، ۸۰۰، ۹۰۶
سوزان سانتاگ، ۸۶۲
سوزان لانگر، ۸۳۹
سوئشوین بوشوْ، ۵۹۷
سولوچانا، ۶۸۵، ۷۲۵، ۷۵۸
سونالی راتور، ۷۴۴
سونیل دات، ۶۹۳، ۶۹۴
سوهارتو، ۸۹، ۴۹۳، ۴۹۵، ۴۹۶، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۹، ۵۳۸، ۵۴۵
سوکارنو، ۴۹۵، ۴۹۸، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۷، ۵۱۹
السی هال، ۸۱۰، ۸۲۹
سیپریان قدیس، ۳۰۸
سید احمد خان، ۷۳۷
سیدمحمد خاتمی، ۴۴۷
سیدمحمدکاظم شریعتمداری، ۴۱۲
سیر بانو، ۷۳۱
سِیسرو، ۴۶۷
سیسیل. ب. دمیل، ۷۴۸
سیمون وی، ۹۳۵
سینما رکَس، ۴۳۴
شائول، ۳۲۳
شابانا عَظمی، ۷۳۱
شادعلی ساگال، ۷۰۱

شارلمانی، ۳۰۲
شاکتی سامانتا، ۶۸۵
شامی کاپور، ۶۷۸، ۶۹۹، ۷۴۹
شاهرخ خان، ۶۷۰، ۶۸۴، ۶۸۹، ۷۰۰، ۷۱۸، ۷۳۱
شاهزاده آکیشینو، ۶۰۹
شاهنامه، ۴۱۵، ۴۵۳، ۷۵۳
شبات، ۸۴۴، ۸۶۴، ۸۶۶
شری ویشنوه، ۶۵۴
شَکتی سامانتا، ۷۱۵
شکر کاپور، ۶۸۲
شکیل بادایونی، ۷۴۵، ۷۶۰
شمس تبریزی، ۷۴۷
شمشاد بیگم، ۷۲۸، ۷۳۰
شوتسوگیو، ۵۶۴
شورای لاتران، ۴۶۴
شوسوآین، ۵۷۲، ۵۷۶
شوشانا فلمن، ۳۷۵
شولم، ۲۶۲، ۳۰۵
شیام بنگال، ۷۷۵
شیبا ریوتارو، ۶۰۷
شیخ فَتلال، ۷۲۷
شیخ مَحمدتقی فلسفی، ۴۳۱
شیعیان، ۴۱۵، ۴۴۴، ۴۵۵، ۷۲۷، ۷۶۸، ۷۶۹
شیلندرا، ۷۴۵
شَیَن نو میهاشیرا، ۵۶۹
شین‌ریومین، ۵۶۳
شیوا، ۶۷۲
شیکی‌نن سن‌گو، ۹۰، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۸، ۵۷۹، ۵۸۱، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۱، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۰۶، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۱۵
شکسپیر، ۴۴۳، ۷۳۲، ۷۴۰، ۷۷۶، ۸۱۶، ۸۱۸، ۸۵۴
شکور کاپور، ۴۱۸
صادق هدایت، ۴۳۳، ۴۳۹، ۴۴۴
صحرای سینا، ۳۰۳
صدور انقلاب، ۴۱۲
صمد بهرنگی، ۴۳۳
طعم گیلاس، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۵۷
طلاَل اسد، ۸۵، ۲۱۹، ۶۶۸
طه حسین، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۴۸
طوائف، ۷۰۲، ۷۰۶، ۷۰۷، ۷۴۸، ۷۵۰، ۷۵۲، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۳، ۷۶۴، ۷۶۵، ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۶۸، ۷۷۰، ۷۷۴
عالی‌جناب لادیسلائوس، ۶۳۲
عباس کیارستمی، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۳۸، ۴۴۶، ۴۴۹، ۴۵۶
عذرا میر، ۷۵۶
عَذرای باکره، ۸۴
عراق، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۲۸، ۴۳۶، ۴۴۶، ۴۵۰، ۴۵۴
عربستان، ۲۳۳، ۴۹۴، ۶۳۱
عروسی خوبان، ۴۳۶، ۴۴۶، ۴۴۸، ۴۵۴، ۴۵۶، ۴۵۸
عزت‌الله انتظامی، ۴۵۱
عشای ربانی، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۹، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۶، ۳۱۸، ۴۶۳، ۴۶۴، ۸۱۶، ۸۲۵، ۸۲۷، ۸۳۰، ۸۹۱، ۹۳۲، ۹۵۵
عطاملک جُوینی، ۴۳۵
علیرضا داوودنژاد، ۴۵۰
عید پسح، ۸۶۷

عید فطیر، ۴۴۲
عیسی ناصری، ۸۵۵
عیسی، ۸۶، ۱۰۸، ۱۲۵، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۷۴، ۴۶۳، ۶۹۶، ۸۲۹، ۸۵۵، ۸۷۰، ۹۱۶
غار حرا، ۴۱۶
غالب، ۷۳۶
غلام حیدر، ۷۲۹، ۷۳۰، ۷۷۳
غلام مصطفی، ۷۸۲
غلام‌حسین ساعدی، ۴۳۱
غلام‌علی خان، ۷۶۰
فاتحپور سیکری، ۷۷۷
فاشیسم، ۹۲، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۱۶، ۱۳۴، ۱۴۳، ۲۹۲
فاطمه بیگم، ۷۵۳
فالون گونگ، ۴۹
فرانتز اُستن، ۶۷۶، ۷۵۵
فرانسیس اول، ۳۲۲
فرانکفورتر آلگماینه تسایتونگ، ۵۹۳
فرح خان، ۷۰۰، ۷۱۳، ۷۳۹، ۷۴۸
فرد آستر، ۶۷۱
فرد نیبلو، ۷۵۲
فردریک آوشترلیتز، ۶۷۱
فردوسی، ۴۴۷
فرعون، ۴۱۷، ۸۶۳
فرقهٔ کاپوسن، ۱۱۱
فروید، ۴۶، ۵۵، ۸۴، ۳۲۷، ۳۶۵، ۸۱۸، ۸۲۴
فریسیان، ۱۰۸، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۶
فلسطین، ۳۰۸، ۵۱۲
فلنری اُکانر، ۹۳۵
فمینیسم، ۴۵، ۳۵۶، ۴۲۶
فناتیسم، ۸۵۶
فوئرباخ، ۵۵
فوربنیوس، ۲۵۸
فیصل دوْجی، ۷۸۶
فیل سیلَوز، ۸۴۸
فیلم گاو، ۴۳۱، ۴۳۹، ۴۴۹
قادر خان، ۷۷۹
قدیس آگوستین، ۲۶
قدیس بوناونتوره، ۴۸۵
قرآن، ۲۲۲، ۲۳۴، ۲۳۷، ۲۳۹، ۲۴۱، ۲۴۳، ۲۴۶، ۲۹۹، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۴۰، ۴۸۱، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۱، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۹، ۵۲۱، ۶۸۸، ۷۲۶
قرنتیان، ۳۰۷
قل نیدره، ۸۵۳
قم، ۱۳، ۴۳۰
قوالی، ۶۸۷، ۶۹۹، ۷۰۱، ۷۴۲، ۷۴۶، ۷۵۰، ۷۷۴، ۷۷۵، ۷۷۷
کابالیسم، ۲۶۲
کاترین هانسن، ۷۳۵
کاترین وارَن، ۹۳۷
کاتسورا ریکیو، ۵۷۴
کاتولیسیسم، ۲۷۳، ۲۹۱، ۲۹۵، ۷۹۲، ۸۱۲، ۹۳۲
کاتولیسیسم، ۸۸، ۷۹۷، ۹۵۱
کاجا سیلورمن، ۳۸۴، ۳۸۹
کارل اشمیت، ۲۶، ۷۸
کارل بارت، ۶۷، ۷۹۵، ۹۱۲
کارل بارت، ۹۰۳، ۹۱۲، ۹۱۳، ۹۱۵
کارما، ۶۵۵، ۷۱۲، ۷۱۳، ۷۱۴
کارینا کاپور، ۶۷۲
کافلین، ۱۲۰
کافکا، ۲۶۲
کالی، ۶۲۹

کامیل جاوال، ۶۷۱
کانت، ۳۱، ۵۱، ۱۹۵، ۲۰۳، ۲۷۵، ۲۷۹، ۲۹۷، ۳۲۱
کاوآیی شین‌نیو، ۶۰۵
کاوارا اوبارایی، ۵۶۴
کاوی برادیپ، ۶۷۸
کتابفروشی الهادی، ۴۰۷
کتان مهتا، ۷۶۰
کَربلا، ۴۰۸، ۴۱۵
کربلا، ۴۳۶، ۴۴۴، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۶
کرومولیتوگرافی، ۷۴۸
کریستوفر تامس، ۶۲۷
کریشنا، ۶۳۳، ۶۹۲، ۶۹۳، ۶۹۷، ۶۹۸، ۷۰۵، ۷۰۶، ۷۲۶، ۷۵۹، ۷۷۱، ۷۷۲
کریشنان‌پانجو، ۶۷۸
الکساندر مودی، ۱۱۳
کشمیر، ۷۸۱
کلکته، ۷۰۲، ۷۲۷، ۷۳۱، ۷۳۵
کلود بیسل، ۸۱۹
کلود لوفور، ۲۷، ۳۳
کلود لوی اشتراوس، ۳۹۲
کلوزآپ، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۵۶
کُلی دَرمه، ۶۳۶
کلیسای پرزبیتری، ۱۲۳، ۱۲۸، ۲۱۹
کلیسای پرزبیتری، ۷۹۹
کلیسای عید پنجاهه، ۵۲۵
کلیفورد کریستینز، ۷۹۴
کمال آمرُهی، ۷۱۵، ۷۵۱، ۷۵۲، ۷۵۷، ۷۶۱، ۷۶۹، ۷۷۳
کمال حسن، ۷۸۰
کمبریج، ۲۱۹
کمونیسم، ۱۱۳، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۲۰، ۴۹۶، ۸۵۹
کمونیسم، ۲۹۱، ۴۹۳، ۴۹۷، ۴۹۸، ۵۱۸
کنت بورک، ۹۳۴
کنستانتین کنستانتینوس، ۱۴۹، ۱۵۹، ۱۶۵
کنستانتین، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۵
کورسوس پابلیکوس، ۳۰۲
کورنلیوس آلاپید، ۴۸۷
کوگیتو، ۲۷۵
کول بوشان نات پاندیت، ۶۷۱
کوه سینا، ۸۴۰
کوه‌های کیسو، ۵۶۲، ۵۹۱
کوییتیلیان، ۴۶۷
کوکورو نو فوروساتو، ۶۱۳، ۶۱۴
کی. آ. عباس، ۷۴۰
کی. اس. ستامَداوان، ۶۸۵
کی. آصف، ۶۹۷، ۷۴۶، ۷۴۹، ۷۵۸
کی. ال. سیگال، ۷۰۵
کی. بَالاچَاندر، ۶۸۳
کیتاگاوا، ۵۹۷
کیتامورا تویوکاگه، ۵۹۷
کیث تامس، ۶۴، ۷۰
کیشور کومار، ۶۷۰، ۷۳۰
کیم تجوآن، ۵۳۴، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۸
کیمیا، ۴۵۵
کین‌کاکوجی، ۵۷۶
کیودسه، ۵۹۳
گئودیه ویشنوه، ۶۵۴
گائوری ویس واناتان، ۲۲۹
گاش امونیم، ۴۹
گاندی، ۷۵۶، ۷۸۱

گایاتری اسپیواک، ۳۹۴
گایاتری مانترا، ۶۷۲
گایان پَندی، ۲۲۹
گُجَرات، ۶۸۵
گدار، ۲۹۳
گراماتولوژی، ۳۷۹
گرترود کخ، ۸۶، ۹۵۸
گرگ لین، ۴۰۳
گرَی گامپَرت، ۸۶۳
گلزار، ۷۰۰
گنوسی‌ها، ۱۲۵
گوبویِن، ۵۹۴
گوتای‌بیوْ، ۶۱۳
گوته، ۳۱۱، ۳۲۱، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷
گوردون کوپر، ۸۵۱
گورو دات، ۶۹۶
گوزودن آوا، ۶۰۳
گوزن‌ها، ۴۳۴
گوسای‌مون، ۵۷۸
گوشین‌اتسو نو گی، ۵۸۹، ۵۹۰، ۵۹۴، ۵۹۵، ۵۹۹
گُوِیند نیهالانی، ۷۸۰
گیتا رُی، ۷۳۰
گیجوتسو شین‌چوْ، ۵۸۱
گی‌دیون، ۸۲۴
گیشا، ۷۶۱
گیلان، ۴۲۸
لئونارد بایندر، ۵۰۶
لاتا منگشکر، ۶۶۹، ۷۲۸، ۷۳۰
لادینو، ۸۵۸
لاکان، ۳۵۱، ۴۲۴
لاک‌نو، ۷۲۹، ۷۳۴، ۷۳۶، ۷۴۲، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۷، ۷۶۹، ۷۷۰، ۷۷۲
لاهور، ۶۶۹، ۷۲۷، ۷۵۸
لاورنس ریکلس، ۸۳
لاکان، ۴۲۳، ۴۲۵
لاکتانس، ۱۶۳
لری می، ۴۲۶
لقمانِ حکیم، ۵۰۰، ۵۰۵
لگندر، ۳۲۷
لنس استریت، ۷۹۳، ۸۳۵، ۸۹۶، ۹۶۰
الله، ۲۹۹، ۳۰۴، ۴۹۵، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۱، ۶۹۹، ۷۰۰، ۷۰۷، ۷۲۸، ۷۷۳
له‌آ، ۸۴۶
لهستان، ۴۹
لوتگندورف، ۶۳۹، ۶۵۳
لوچانو پاواروتی، ۸۵۳
لورل، ۲۵۶
لورن باکال، ۸۴۸
لوسیل لوسور، ۶۷۱
لوقا، ۱۲۰، ۱۳۶، ۴۱۱
لوموند، ۵۹۳
لومیر، ۵۵
لوییناس، ۶۷، ۷۵
لویی مارن، ۱۷۴
لوییجی پاریسون، ۸۵، ۱۸۹
لوییس مامفورد، ۷۹۶، ۷۹۸، ۸۳۹
لیبرالیسم، ۳۰، ۵۲، ۱۱۴، ۳۵۸
لیلا بهَنسالی، ۶۸۶
لیلا، ۴۳۹، ۴۵۷، ۶۵۵، ۷۲۸، ۷۴۵، ۷۷۲
لینگام، ۶۹۸
ماتریالیسم، ۷۱، ۷۲، ۲۸۳، ۳۷۰، ۳۷۱، ۴۰۳
مارتین بوبر، ۳۷۶
مارتین لوتر، ۸۴، ۹۱، ۱۳۴، ۲۰۱، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۸،

۳۲۰، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۵، ۳۲۷، ۳۲۸، ۴۹۴، ۸۰۹، ۸۴۳
مارتین ون بروینسن، ۵۱۲، ۵۵۱
مارسل پروست، ۳۸۱
مارسل گوشه، ۶۴، ۱۹۳، ۲۰۰، ۲۰۵
مارشال مک‌لوهان، ۴۸، ۸۰، ۸۷، ۲۹۹، ۳۰۳، ۳۰۷، ۳۱۵، ۳۲۰، ۳۲۷، ۷۹۲، ۷۹۳، ۷۹۴، ۷۹۶، ۷۹۷، ۸۰۰، ۸۰۵، ۸۰۶، ۸۰۷، ۸۰۸، ۸۰۹، ۸۱۰، ۸۱۱، ۸۱۲، ۸۱۳، ۸۱۴، ۸۱۵، ۸۱۶، ۸۱۷، ۸۱۸، ۸۱۹، ۸۲۰، ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۴، ۸۲۵، ۸۲۶، ۸۲۷، ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۳۰، ۸۳۸، ۸۶۰، ۸۸۱، ۸۸۸، ۹۱۱، ۹۴۱
مارک تانسی، ۴۲۵
مارک تیلور، ۴۲۵
مارک روثکو، ۸۰۰
مارکس، ۳۸، ۵۵، ۷۹۵، ۸۱۹، ۸۲۴، ۹۰۳، ۹۰۶، ۹۰۷، ۹۰۸، ۹۰۹، ۹۱۵
ماریانّا تورگونیک، ۳۹۷
مارک تالی، ۶۴۷
مارکسیسم، ۷۹۴
مارکوزه، ۲۵۳
ماشیح، ۸۴۰
ماکسیمیلیان، ۳۰۲
مالبرانش، ۳۹۹
مالزی، ۷۸۲
مالکوم ایکس، ۴۱۳
مالکوم ماگریج، ۸۱۹
ماما وارکار، ۷۵۵
مانفرد اَشنایدر، ۸۷، ۲۹۹، ۹۵۸
مانوئل کاستلز، ۳۷، ۳۸، ۷۵، ۹۳
مانوج کومار، ۶۷۱
مانی راتنام، ۴۱۸، ۶۹۱، ۷۰۰، ۷۵۱، ۷۷۶، ۷۸۱
مایک بال، ۸۸، ۳۵۵
مایکل ام. جی. فیشر، ۹۱
ماکس وبر، ۳۸، ۴۸، ۴۹۹
مجروح سلطان‌پوری، ۷۳۰
محبوب خان، ۶۷۲، ۶۷۷، ۶۹۳، ۶۹۴، ۷۱۵، ۷۲۷، ۷۴۶
محسن مخملباف، ۴۱۹، ۴۳۶، ۴۴۸، ۴۵۶
محمد رفیع، ۶۶۹، ۷۳۰
محمدرضا پهلوی، ۴۳۴
محمدعلی جناح، ۷۸۱
محمود غزنوی، ۷۶۰
مراسم پسح، ۸۴۹
مرلوپونتی، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱
مرلین آیوی، ۶۱۲
مری ایوانز، ۶۷۵
مریم باکره، ۴۸۴
مریم مقدس، ۴۸۵، ۷۹۲، ۸۲۸
مست قلندر، ۷۴۷
مسعود کیمیایی، ۴۳۴
مسیح، ۲۸، ۸۱، ۸۶، ۱۰۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۷۱، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۸، ۱۸۸، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۱۲، ۳۱۷، ۳۲۱، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۷، ۳۳۴، ۳۴۲، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۷۲، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۸۰، ۴۸۸، ۶۳۳، ۶۳۶، ۶۹۶، ۸۲۲، ۸۲۹، ۸۵۵، ۸۷۷، ۸۷۸، ۸۷۹، ۸۸۳

۸۸۵، ۸۸۶، ۹۱۴، ۹۱۵، ۹۱۶، ۹۱۷، ۹۱۹، ۹۲۴، ۹۳۲
مصر، ۳۰۱، ۳۰۳، ۴۴۲، ۴۹۴، ۸۴۰، ۸۴۹، ۸۷۰
مظفر علی، ۷۵۲، ۷۶۱، ۷۷۰
معبد سای بابا، ۶۷۳
معبد ون کاتسوارا، ۶۷۲
مغول اعظَم، ۶۹۷، ۷۴۶، ۷۵۸، ۷۵۹، ۷۶۰، ۷۷۰، ۷۷۳
مکبث، ۷۷۶
مک‌کِل، ۲۱۹
مل بروکس، ۸۴۸
ملانژتون، ۳۲۷
ممتاز، ۱۳۷، ۲۸۰، ۲۹۲، ۳۱۵، ۶۷۱، ۷۳۱، ۸۴۰
ممون‌ها، ۷۲۵
مَنتْرَه، ۶۵۲
من‌موهان دسایی، ۶۸۵، ۶۸۶، ۶۸۸، ۷۲۶، ۷۴۹، ۷۷۸، ۷۷۹، ۷۸۰
مهاباراته، ۶۲۷، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۱، ۶۴۳، ۶۴۴، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۵۳
مهاتما گاندی، ۶۸۷
مه‌جبین، ۶۷۱
موریس برنشتاین، ۸۴۶
موریس سنداک، ۸۴۸
موسی، ۳۰۵، ۴۱۷، ۸۴۰، ۸۴۶، ۸۶۱، ۸۶۴، ۸۶۶
موشه هالبرتال، ۸۱، ۸۶
موکوپادیای، ۷۵۳
موکول کساوان، ۷۳۷
مولانا ابوالکلام آزاد، ۷۵۶
مولوی، ۴۱۵، ۴۴۷
مون‌پلیه، ۲۱۷
مونتنی، ۲۶
موکایی هیروکیچی، ۶۰۷
میچیکو، ۵۸۸
میخاییل زایسکی، ۶۳۲
میراباجان، ۶۹۶، ۷۴۵
میرزا قالب، ۷۷۵
میرزا محمد هادی رسوا، ۷۶۷
میشل سره، ۴۰۲
میکل‌آنجَلو آنتونیونی، ۴۱۹
میلچو ماچووسکی، ۴۱۸
میلینَر، ۶۴۴
مینا کوماری، ۶۶۹، ۶۷۱، ۷۳۱، ۷۶۴، ۷۶۷
میکاگورا، ۵۶۵
مکتب شیکاگو، ۷۹۵
مکتب فرانکفورت، ۸۶، ۱۰۵
مک‌دونالد، ۶۳۹
مکزیک، ۴۹
مکه، ۴۱۶، ۴۹۳
نئورئالیسم، ۲۸۱، ۲۸۹، ۲۹۳
ناپلئون، ۳۰۲، ۴۹۴
ناتاراج، ۶۹۷
نادرشاه، ۷۶۹
نادیرا، ۶۸۵، ۷۲۸
نازی، ۹۲، ۱۰۶، ۸۵۶
نازیسم، ۱۴۱
ناساکوم، ۵۱۸
ناسیونالیسم، ۱۰۷
ناصر حسین، ۶۷۸، ۷۴۹، ۷۷۸
ناگش کوکونور، ۷۳۹
ناگویا، ۵۵۹، ۵۷۳، ۵۹۳، ۶۰۰، ۶۰۲، ۶۰۴، ۶۰۶
نانا پاته‌کار، ۷۸۲

نانی‌گاوا شیکی‌تانه، ۵۷۴
نبهان حسین، ۵۰۰
نرگس، ۶۷۰، ۶۹۳، ۶۹۴، ۷۲۸، ۷۲۹، ۷۳۱، ۷۵۸
نشر شوگاکان، ۵۷۸
نشر کوُدان‌شا، ۵۷۷، ۵۷۸
نصرت فاتح علی خان، ۷۴۷
نغمه سهرابی، ۴۴۵
نقطهٔ اُمگا، ۸۸۵
نهیلیسم، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۱۶، ۴۳۵
نوبت عاشقی، ۴۴۶، ۴۵۸
نوح، ۸۷۰
نوربرت وینر، ۸۳۸
نورجهان، ۷۲۸، ۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۵۷
نورچولیش مجید، ۴۹۴، ۴۹۵، ۴۹۶، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۰۸، ۵۱۱، ۵۱۳، ۵۴۸
نورمن میلر، ۸۴۸
نوشاد علی، ۷۳۰، ۷۴۵، ۷۴۶
نون و گلدون، ۴۴۶، ۴۵۷
نیچه، ۵۵، ۱۱۸، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۹۳، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۷۴، ۲۹۴، ۸۲۷
نیخیل آدوانی، ۶۸۲، ۷۱۸، ۷۳۸
نیشی‌کاوا موُ، ۵۷۸، ۵۷۹
نیل پستمن، ۶۳۷، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۵۶، ۷۹۳، ۸۰۱، ۸۳۵، ۸۳۶، ۸۳۹، ۸۴۱، ۸۴۴، ۸۴۵، ۸۴۶، ۸۴۷، ۸۴۸، ۸۴۹، ۸۵۰، ۸۵۱، ۸۵۲، ۸۵۳، ۸۵۴، ۸۵۵، ۸۵۶، ۸۵۸، ۸۵۹، ۸۶۰، ۸۶۲، ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۶۵، ۸۶۶، ۸۶۷، ۸۶۸، ۸۶۹، ۸۷۰، ۸۹۶، ۸۶۷، ۹۱۲، ۹۴۵
نیل سداکا، ۸۴۸
نیهون‌باشی میتسوکوشی، ۵۹۷
نیوزویک، ۵۹۳
نیوسو توکوشو، ۶۰۰
نیکاراگوآ، ۴۹
نیکلاس لوهمان، ۹۲
نیکُو توشوُگو، ۵۷۵
هابیل و قابیل، ۸۷۰
هارا تادایوکی، ۶۰۲
هارتمن، ۸۹، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۳، ۴۰۴
هاردوار، ۶۷۹
هاردی، ۲۵۶
هاروارد، ۵۲، ۲۱۹، ۳۲۰، ۷۹۴، ۸۰۰، ۸۸۳، ۸۹۷
هارولد آدامز اینیس، ۳۰۱، ۳۰۴، ۸۰۷، ۸۲۰، ۸۳۸، ۹۴۱
هارولد بلوم، ۳۷۴، ۳۸۷
هاریش تری‌ودی، ۷۳۷
هالوکاست، ۴۴۲، ۸۴۱، ۸۴۳، ۸۴۴
هالیوود، ۲۹۱، ۲۹۲، ۴۱۴، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۵۶، ۶۷۰، ۶۷۱، ۷۴۸، ۷۵۲، ۷۵۵
هاملت، ۳۸۵
هانا آرنت، ۸۵۶
هانس بلومنبرگ، ۳۰۳
هانس یوناس، ۳۰۳
هانوکاه، ۸۴۹
هایدگر، ۵۵، ۶۱، ۷۱، ۸۴، ۱۸۸، ۱۹۷، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۱۵، ۲۷۵، ۲۹۶
هتیرا، ۷۶۱
هَراکلیتوس، ۹۰۶

هری کریشانا گوسوامی، ۶۷۱
هگل، ۵۶، ۱۵۹، ۲۰۳، ۲۷۵، ۹۰۶
هلموت پلسنر، ۲۵۵
هلنیسم، ۱۹۸
همن گوپتا، ۷۷۸
هَمَنت کومار، ۶۶۹
هند، ۱۶۲، ۲۲۸، ۴۱۵، ۴۱۸، ۴۲۹، ۵۲۳، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۵۱، ۶۵۲، ۶۵۴، ۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹، ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۸۲، ۶۸۳، ۶۸۴، ۶۸۵، ۶۸۶، ۶۸۷، ۶۹۲، ۶۹۳، ۶۹۴، ۶۹۵، ۶۹۶، ۶۹۸، ۷۰۰، ۷۰۱، ۷۰۲، ۷۰۳، ۷۰۵، ۷۰۸، ۷۰۹، ۷۱۱، ۷۱۲، ۷۱۳، ۷۱۴، ۷۱۵، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۱۹، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳، ۷۳۴، ۷۳۵، ۷۳۶، ۷۳۷، ۷۳۹، ۷۴۰، ۷۴۱، ۷۴۴، ۷۴۶، ۷۴۹، ۷۵۰، ۷۵۱، ۷۵۲، ۷۵۴، ۷۵۵، ۷۵۶، ۷۵۷، ۷۵۸، ۷۵۹، ۷۶۰، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۴، ۷۶۶، ۷۶۹، ۷۷۰، ۷۷۱، ۷۷۲، ۷۷۳، ۷۷۵، ۷۷۶، ۷۷۷، ۷۷۸، ۷۷۹، ۷۸۰، ۷۸۲، ۷۸۳، ۷۸۴، ۷۸۵
هندوییسم، ۹۰، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۵۱۷، ۵۱۸، ۶۲۵، ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۰، ۶۳۶، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۲، ۶۵۴، ۶۵۶، ۶۶۷، ۶۷۴، ۶۸۰، ۶۸۲، ۶۸۳، ۷۱۲، ۷۱۳، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۷۹
هنری نیومن، ۸۸۳
هَنگ‌کنگ، ۴۱۵
هنی یانگمن، ۸۴۸
هوبی‌شیکی، ۵۷۷
هورکهایمر، ۲۵۳
هوسرل، ۷۸، ۱۸۸، ۲۰۳، ۲۷۵، ۲۸۴، ۳۳۶، ۳۴۱
هوشی‌شا، ۵۹۳
هولدرلین، ۱۸۸، ۲۷۹، ۲۹۷
هومی وادیا، ۶۷۵
هون‌دن، ۵۶۰، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۸۰، ۵۸۴، ۵۸۹، ۵۹۳، ۵۹۴، ۵۹۸، ۶۰۴، ۶۰۶، ۶۰۸
هوهی‌شیکی، ۵۶۵
هیتلر، ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۲۰، ۱۲۶، ۲۹۲، ۸۴۳
هیوم، ۶۸، ۱۰۱
واتانابه یوشییُ، ۵۷۱، ۵۷۸، ۵۸۱، ۵۸۴، ۵۸۵
واترلو، ۱۳۷
واتیکان، ۳۸، ۶۶، ۱۷۵، ۱۹۶، ۱۹۹
وارن، ۷۹۸
واشنگتن پست، ۵۹۳
والت ویتمن، ۷۹۸، ۷۹۹، ۸۰۰
والتر اُنگ، ۳۰۳، ۷۹۴، ۸۰۰، ۸۳۸، ۸۶۰، ۸۷۵، ۸۷۷، ۹۱۲
والتر بنیامین، ۳۳، ۱۵۸، ۲۵۱، ۲۵۲، ۴۱۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۸۶۲
والتر لیپمن، ۹۵۲
والری لاربو، ۴۸۲
والمیکی، ۶۲۵، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۵۶
وحیده رحمان، ۷۳۱
ولتر، ۵۵
ون بروییننس، ۴۹۳، ۵۲۰
وِندی دونیگر، ۶۹۳

ونسان شکیب، ۲۱۷
وودی آلن، ۶۷۱، ۸۴۸
وی شانتارام، ۶۷۶
وی. پی. ساته، ۷۴۰
ویتگنشتاین، ۲۳۴
ویجی آناند، ۶۹۲، ۶۹۹، ۷۱۵
ویجی بات، ۷۴۶
ویجَیانتی مالا، ۶۶۹
ویدو وینود چوپرا، ۷۸۱
ویر ـ زارا، ۶۸۳، ۶۸۴، ۷۰۹، ۷۱۸، ۷۳۸، ۷۸۲، ۷۸۳، ۷۸۵
ویشال باراواج، ۷۷۶
ویشوا هندو پاریشاد، ۲۳۰
ویلبر شرام، ۷۹۶
ویلفرد کَتول اسمیت، ۸۵، ۲۱۹
ویلهلم وُرتَزر، ۴۲۳
ویلهم مایستِر، ۳۲۶
ویلی مَستر، ۴۰۲
ویلیام جنینگز براین، ۱۱۷
ویلیام جیمز، ۸۱۴، ۹۳۸
ویلیام کانلی، ۲۴۸
ویلیام گاس، ۴۰۲
وینا اُلدنبرگ، ۷۶۶
ویندهام لوییس، ۸۲۹
وینود چوپرا، ۴۱۸
یاتانوکاگامی، ۵۵۹
یاش چوپرا، ۶۷۷، ۶۸۳، ۶۸۴، ۶۸۹، ۶۹۹، ۷۰۵، ۷۰۸، ۷۱۰، ۷۱۴، ۷۱۵، ۷۳۸، ۷۷۸، ۷۷۹، ۷۸۰، ۷۸۲
یاکوب نویسنر، ۸۴۰
یزد، ۴۲۹، ۴۳۰
یعقوب، ۸۴۰، ۸۴۶
یهودا، ۱۳۶، ۸۴۰
یهودیه، ۱۳۶، ۸۴۰
یوئیتسو شین‌می زوکوری، ۵۶۱، ۵۷۶
الیوت گولد، ۸۴۸
یوحنا، ۱۲۲، ۹۰۶، ۹۱۱
یورگن هابرماس، ۴۶، ۴۸، ۴۱۱
یوسف خان، ۶۷۱، ۷۳۱
یوسف، ۸۷۰
یوشع، ۸۷۰
یوشیکاوا ای‌جی، ۶۱۳
یوم کیپور، ۸۴۹، ۸۵۳
یونس، ۸۷۰
یوهان اسکاتوس آریوجینا، ۴۶۹
یوکویاما ماتسوُسابورُو، ۵۷۲
ییدیش لینگوآ فرانکای، ۸۵۸